

2m1103047.9

Université de Montréal

“Sancho Panza: tradición, creación y superación”

par

CELIA BARÓ GAILLARD

Études Hispaniques, DLLM

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques

Mai, 2002



© Celia Baró Gaillard, 2002

PB
13
U54
2002
V.006

IDENTIFICATION DU JURY

**Université de Montréal
Faculté des études supérieures**

Ce mémoire intitulé :

“Sancho Panza: tradición, creación y superación”

présenté par :

Celia Baró Gaillard

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président – rapporteur : Monique Sarfati-Arnaud

Directeur de recherche : Javier Rubiera

Membre du jury : Rosa Asenjo

Mémoire accepté le: 20 SEPTEMBRE 2002

SUMARIO

La presente memoria es un intento de redefinir al personaje Sancho Panza del *Quijote* de Miguel de Cervantes. Comienza el estudio por una parte a la que hemos dado el título de “Sancho Panza y la tradición”, trabajo de recopilación que, a modo de estado de la cuestión, ha servido de punto de partida para nuestra investigación. En dicha parte, se retoman los estudios críticos más sobresalientes sobre Sancho Panza, que le definen como una figura con raíces en el folklore y en el drama españoles. Sancho es así hijo de los rústicos, bobos, tontos, locos, pícaros, bufones y criados. Todas estas definiciones dan idea, a su vez, de la complejidad y de la limitación de Sancho Panza como personaje literario. La crítica le define según un molde demasiado cerrado y delimitado.

El estudio continúa con una segunda parte intitulada “Sancho Panza, escudero”, en la que se analiza la fuente más directa de Sancho. Los modelos escuderiles no faltan en la literatura española y el texto mismo parece privilegiar a Gandalín, escudero del *Amadís de Gaula*, como modelo referencial. La creación de Cervantes reside entonces en haber dado vida a un escudero paródico: Sancho tiene funciones escuderiles, pero ¿en qué contexto?; tiene un papel de testigo y de participante en la aventura, pero a menudo su punto de vista difiere del de su amo o, si le sigue el hilo, es para mejor servir sus fines propios; en fin, tiene un papel de oponente con respecto al interés amoroso de don Quijote. ¿Sancho sería entonces una simple figura popular con una pincelada creadora de escudero paródico?

Una vez presentadas estas definiciones de Sancho Panza, que están bien asentadas en la crítica, proponemos -como hipótesis- en nuestra tercera parte intitulada “Sancho Panza, superación” que Sancho abarca más posibilidades. Sancho supera en

efecto sus influencias tradicionales y su condición paródica para convertirse en una individualidad única de la literatura española. Ya hemos visto que Sancho se sitúa dentro de un marco de referencia, por lo cual sus posibilidades son limitadas: el lector se encuentra con varios niveles de información con respecto a Sancho, tanto en el estudio de su génesis como en la narración. Sin embargo, Sancho se realiza en la narración y rompe sus antiguos moldes, por lo cual la comunicación narrativa va a ser un punto clave de nuestro trabajo. Las teorías de la polifonía textual de Mijail Bajtín y las de la narratología de Gérard Genette nos ayudarán a ver cómo Sancho adquiere una voz y un carácter propios a lo largo de la novela. Le dejamos en efecto la palabra a Sancho para una mejor presentación del personaje.

Nuestro estudio propone una respuesta posible – quizás más esperanzadora – dentro de la amplia investigación sobre el singular Sancho Panza. Sancho es entonces un puente en el tiempo, ya que tiene sus raíces en el pasado, inspira aún hoy día estudios y, sin duda alguna, será interpretado a nueva luz en el futuro. En tal contexto: ¿sería Sancho un héroe moderno?

RÉSUMÉ

Ce mémoire tente de redéfinir le personnage Sancho Panza du *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès. Cervantès aurait très bien pu créer son personnage en s'inspirant de types castillans existants mais rien ne nous le prouve. Nous pourrions prendre comme donnée première que Sancho Panza est le fruit de l'imagination de son auteur; cependant nous allons voir que cela n'est pas tout à fait le cas. Sancho a de nombreux antécédents folkloriques et dramatiques, il n'est donc pas né *in medias res*.

La première partie –«Sancho Panza y la tradición»- consistera à regrouper ses antécédents pour comprendre un peu mieux cette figure si singulière. Le nom «Sancho Panza» appartient à la tradition onomastique rustique que l'on retrouvait dans les fêtes populaires ou bien sur les planches de théâtre. Cette introduction étymologique du personnage démontre déjà l'importance de Sancho, ses racines folkloriques et ses multiples facettes que la genèse du personnage regroupe parfaitement. Cette dernière se divise en quatre moments : Sancho pasteur, Sancho sot, Sancho bouffon et Sancho comme figure carnavalesque. Cependant, il convient de se demander si Sancho est une simple caricature. Nous verrons que Sancho est une individualité à part entière et qu'une conception statique ne lui correspond pas pour autant.

Dans ma deuxième partie, intitulée «Sancho Panza, escudero», nous analyserons Sancho comme un personnage littéraire et non plus comme une figure folklorique. Sancho Panza est l'écuyer du roman de Cervantès. L'étude du critique Eduardo Urbina (*El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, 1991) va nous servir de point d'appui pour ensuite développer notre réflexion sur le personnage. Selon l'auteur, Sancho est un personnage littéraire (un écuyer) dans la tradition parodiée de la littérature chevaleresque. Le roman parodié étant l'*Amadis de Gaula* de Montalvo et le modèle de

référence parodié, Gandalín. Le définir comme écuyer parodié équivaut cependant à limiter le personnage et à le réduire à un simple fantoche au service de la création parodique de Cervantès. Selon Urbina, la parodie est le facteur clé de la composition et de la création du roman et du personnage. Une deuxième interrogation se pose alors : cette nouvelle définition du personnage ne le limite-t-il pas une fois encore ?

Ma troisième et dernière partie – «Sancho Panza, superación» - propose, comme hypothèse, de voir si Sancho ne serait pas, après tout, son propre créateur et non plus un ressortissant de la tradition et la création parodique de Cervantès. En nous appuyant sur les données du texte original, nous verrons que Sancho va bien au-delà de ses racines traditionnelles et de son rôle d'écuyer pour se définir lui-même. Nous allons pour cela aller au texte, et plus particulièrement, à ce que Sancho nous dit sur lui-même. Sancho n'est pas une marionnette en ce sens qu'il ne naît pas avec toutes ses caractéristiques bien définies. C'est ici que se trouve l'intérêt majeur du personnage. Sancho comme écuyer est une façon de le définir mais Sancho comme personne littéraire en est une autre qui ouvre les portes à d'autres possibilités et à bien d'autres profondeurs du caractère.

Dès le début de son apparition, le lecteur se crée des opinions sur Sancho à cause de l'intervention des différentes instances de l'énonciation (l'historien arabe, le traducteur, le second auteur et les différents personnages du roman). Le point de vue linguistique de Mikhaïl Bakhtine sera un premier moyen d'analyse qui mettra en évidence le plurilinguisme et le dialogisme présents de manière évolutive dans le discours de Sancho Panza. Cette étude aura pour but de démontrer que le langage de Sancho évolue et se modifie pour en faire un personnage tout à fait unique en son genre. Par la suite, le point de vue narratologique de Gérard Genette nous permettra de voir comment se

forme une image de Sancho à partir des diverses voix du roman. De cette image dépend en grande partie notre relation de lecteur avec le personnage. Cependant, notre personnage se fait également entendre dans une telle mosaïque de points de vue, si toutefois le lecteur est attentif lors de sa lecture.

Il semble alors que le personnage prenne en main les rênes de son avenir et qu'il se définisse lui-même. Il est évident que Sancho naît de la main de son créateur et qu'il n'est donc pas tout à fait indépendant. Je propose simplement que Sancho se détache de la plume de son auteur pour se créer lui-même. Sancho dépasse ainsi sa condition parodique et ironique pour devenir le personnage le plus complexe, et peut-être bien, le plus aimé du lecteur. Les critiques définissent Sancho de façon catégorique, mais il me semble que Sancho n'en finit pas d'être complexe et il évolue constamment : il ne correspond pas à un patron absolu et il surprend donc le lecteur. Sancho semble vivre sa réalité comme une création et vice versa.

Notre dernière hypothèse consistera à proposer une nouvelle définition de Sancho, à savoir celle de héros dont l'action et la parole remplissent les pages du roman et fascinent le lecteur.

Sancho Panza réunit ainsi les trois conditions artistiques essentielles pour se faire un nom dans la littérature : la tradition populaire et littéraire espagnoles, la création de Cervantès et sa revendication (son dépassement) comme personnage avec sa propre identité de héros.

MOTS CLÉS

Cervantès, *Don Quichotte*, Sancho Panza, figure folklorique, conception statique, caricature, personnage littéraire (écuyer), création parodique, image de Sancho, discours, conception dynamique, évolution, complexité caractérielle, revendication, héros.

SUMMARY

This master's thesis attempts to redefine the character of Sancho Panza from Cervantes' *Don Quixote*. Cervantes could have created his character according to real castillian types, but nothing proves it. We could also believe that Sancho Panza is merely the result of Cervantes' imagination. We will nonetheless prove that Sancho has many previous folkloric and dramatic antecedents and that he, therefore, did not emerge *in medias res*.

The first part entitled "Sancho Panza y la tradición (tradition)" will summarize his main literary history, so that we will understand this unique figure. The name "Sancho Panza" belongs to the rustic onomastic tradition that was usually found in popular festivities or on theatre stages. This etymological introduction to the character already shows Sancho's importance, his folkloric roots and his many-sided character, which his genesis brings together very clearly. The latter is divided into four moments: Sancho 'shepherd', Sancho 'stupid', Sancho 'fool' and Sancho as a carnival figure. And yet, one question arises: is Sancho a mere caricature? As we will see, he is an individual and, thus, a static definition just does not do him justice.

In my second part entitled "Sancho Panza, escudero (squire)", we will study Sancho as a literary character and no longer as a folkloric figure. Sancho is the squire of the novel. The study by Eduardo Urbina (*El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, 1991) will constitute the basis of my work. According to the critic, Sancho is a literary character within the parodied tradition of the chivalry literature. The parodied novel is *Amadís de Gaula* by Montalvo and the parodied model of reference is Gandalín (squire of that novel). Defining Sancho as a parodied squire is, however, quite limiting and it reduces him to a mere puppet in the parodic creation. According to Urbina, the parody

is the main factor of the creation and composition of the novel and of the character. A second question needs to be answered though: does this new definition of Sancho limit him once more?

My third and last part –“Sancho Panza, superación (Sancho outshines)”- proposes whether Sancho could be his own creator, to some extent, and no longer a pure traditional and parodic character. As we analyse his discourse, we will see that he goes well beyond his traditional roots and his squire role to define himself. Sancho is by no means a puppet since he was not born with all his characteristics already defined. From the very start, the reader is forced to create an image of Sancho, due to the numerous interventions of the various enunciative instances (the Moorish historian, the translator, the second author and the many characters of the novel). Mikhail Bakhtin’s linguistic point of view will be a first means of analysis that will reveal the plurilinguism and the dialogism in Sancho’s dialogue. This study aims at demonstrating that Sancho’s language and discourse evolve and modify themselves to the point of making him a very unique character. Gérard Genette’s narratological point of view will, then, allow us to see how Sancho’s image takes shape from the different voices of the novel. Our character, however, does make himself heard in such a mosaic of narrative points of view, if the reader pays good attention while reading that is.

Sancho is obviously Cervantes’ creation, but our character somehow distances himself from his creator’s pen to define himself. Thus, Sancho goes beyond his parodic and ironic condition to become the most complex character, and perhaps, the most loved character of the novel. Critics have been defining Sancho very categorically, but it seems that he is surprisingly round and that he constantly evolves: he does not correspond to

any absolute concept or definition, and so, he keeps the reader in admiration. Sancho seems to live his reality as a creation and vice versa.

Our last hypothesis will consist in proposing a new definition of Sancho, that is, we will define him as a hero whose adventures and discourses fill the pages of the novel and fascinate the reader. This definition, moreover, is not a limiting one, but on the contrary, one that opens to many possibilities and depths of the character.

Sancho embodies, then, the three artistic conditions needed to have a name in literature: the popular and literary Spanish tradition, Cervantes' creation and Sancho's growing presence as a hero with self identity and inimitable character.

KEY WORDS

Cervantes, *Don Quixote*, Sancho Panza, folkloric figure, caricature, literary character (squire), parodic creation, given image, Sancho's discourse, evolution, self definition, roundness of the character, hero.

ÍNDICE

Sumario	iii
Résumé	v
Mots clés	viii
Summary	ix
Key words	xii
Índice	xiii
Dédicace	xv
Remerciements	xvi
<u>Introducción</u>	1
Primera parte: Sancho y la tradición.	3-25
1.1 Estudio del nombre “Sancho Panza” o “Zancas”	3
1.2 Sancho Panza, rústico o pastor	6
1.3 Sancho Panza, heredero de los bobos	10
1.4 Sancho Panza, bufón	13
1.5 Sancho Panza, figura carnavalesca	15
1.6 Sancho Panza, simple rústico	21
1.7 Sancho Panza, criado	23
Segunda parte: Sancho Panza, escudero.	26-60
2.1 Revisemos los textos críticos	27
2.2 Antecedentes escuderiles de Sancho Panza	29
2.3 Gandalín, modelo paródico	32
2.4 La figura del enano	34
2.5 El triángulo Sancho – Dulcinea – Don Quijote	35
2.6 Sancho “dilatado”	38
2.7 Polaridad de la pareja	41
2.8 La ironía en el <i>Quijote</i>	43
2.9 El autor irónico	44

2.10 Los encantadores, elemento irónico de la novela	45
2.11 La ironía de Sancho Panza	47
2.12 Sancho Panza y la parodia	48
2.13 Evolución y triunfo de Sancho Panza	55
2.14 Superación de la condición paródica de Sancho Panza	60
Tercera parte: superación de Sancho Panza.	61-86
3.1 Representación vs. presentación de Sancho	61
3.2 Sancho Panza: ¿previsible?	64
3.3 Sancho y su palabra	65
3.4 El narrador vs. el destinatario	73
3.5 Sancho asienta su identidad	78
3.6 Cervantes y Sancho	82
3.7 Sancho Panza: ¿héroe?	83
<u>Vale</u> (conclusión)	87
Bibliografía	91
Apéndices:	xvii-xx
1. El esquema de Dominique Reyre acerca del nombre <i>Sancho</i>	xviii
2. La necesidad de Sancho Panza	xix
3. Sancho y su cultura popular: refranes	xix
4. Sancho y su glotonería	xix
5. El cariño de Sancho por su asno	xx
6. Autenticidad de Sancho Panza	xx

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à ma mère qui m'a entourée de livres dès mon plus jeune âge, notamment du roman de Miguel de Cervantès que j'ai toujours vu en plusieurs exemplaires à la maison. Je t'aime mum, ta grande!

À ma grand-mère de coeur, de belles pensées pour toujours (Aimée, 1918-2001).

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Javier Rubiera, pour son aide, ses conseils et son intérêt. Je voudrais également remercier Madame Catherine Poupeney-Hart (professeure agrégée) ainsi que Madame Linda Danino (responsable de la gestion des dossiers académiques) pour leur accueil et leur aide lors de mon arrivée à l'Université de Montréal en août 1999.

Aquí quedarás, colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te desuelgan para profanarte.

Don Quijote (II, 74, 577)

Este estudio sobre *El Quijote* de Cervantes ha surgido de una necesidad personal: desde niña las varias ediciones de la novela en la biblioteca de mi casa me causaron curiosidad y respeto. Fue el personaje de Sancho Panza el que más me atrajo porque llena las páginas por su única presencia. Es un personaje con muchas facetas que puede parecer escaparnos y sin embargo una lectura atenta nos revela todo su ser.

Refiriéndose al *Don Quijote* de Cervantes, uno no puede no pensar en la pareja literaria universal: la figura alta y seca del caballero, y la baja y gorda del escudero. Ambos son el prototipo de parejas literarias y cómicas bien conocidas, como la de Sherlock Holmes y Dr. Watson, o la de Laurel y Hardy. En efecto don Quijote no tendría ser existencial o simbólico sin su fiel compañero, Sancho Panza. A menudo cada uno de nosotros habrá visto cuadros, láminas y otras imágenes representando a nuestros personajes, como los paneles por las carreteras de Castilla indicando “Ruta del Quijote” con un relieve negro sobre fondo rosa del emblemático don Quijote sobre Rocinante y Sancho sobre su asno en medio de los llanos campos.

Cervantes pudo crear a Sancho Panza a partir de uno o de varios manchegos que conoció o con el o los que se encontró en su vida, pero ningún dato nos lo indica. Se podría partir del punto de vista de que Sancho es obra de la sola mente de su creador, pero me propongo ver que tal no es el caso, y que Sancho no es una figura totalmente original, en el sentido de que tiene muchos antecedentes. Intentaremos trazar la historia del personaje y veremos la dependencia de nuestra tan singular figura con respecto a sus antepasados, por así decirlo.

Sancho es un personaje literario que tiene como base muchas influencias del simple, ya folklóricas ya dramáticas. Haré dialogar una serie de textos críticos sobre la génesis de Sancho Panza y tal será la base para mi primera parte. Me propongo en dicha parte ver la o las fuentes que mejor definan los rasgos y funciones de nuestro personaje en su génesis. La figura de Sancho puede entenderse como rústico, bobo, tonto, loco, pícaro, bufón o criado. Veremos entonces cómo Sancho corresponde a un molde multigenético con raíces en el folklore. Sin embargo, ¿es Sancho una simple caricatura? Sancho Panza es una individualidad única y por lo tanto no le corresponde una concepción estática.

En un segundo momento estudiaré a Sancho como un personaje literario y ya no como una figura folklórica. Para ello partiremos de la tesis de Eduardo Urbina, quien identifica a Sancho Panza como un personaje de la literatura caballeresca. Sancho es el *escudero* paródico de la novela, lo cual es su principal razón de ser en el contexto generador de la ficción. Veremos cómo la existencia escuderil paródica de Sancho es la fuente de su creación y ya no de su imitación. Sin embargo, surge la misma problemática: ¿esta nueva etiqueta no categoriza a Sancho una vez más en un marco demasiado delimitado?

En mi tercera parte me propongo, como hipótesis, ver si Sancho no sería hijo de sus propias obras y no único hijo de la tradición y de Cervantes. Basándome sobre unos cuantos episodios claves de la novela veremos cómo Sancho supera sus influencias tradicionales y su papel de escudero para definirse a sí mismo. Las teorías de la polifonía textual (Mijail Bajtín) y las de la narratología (Gérard Genette) me ayudarán al respecto.

Sancho Panza reúne entonces las tres condiciones artísticas necesarias para tener un nombre en la literatura: tradición, creación y superación.

SANCHO PANZA Y LA TRADICIÓN

En esta primera parte me propongo, de modo objetivo, agrupar y resumir los diferentes estudios histórico-críticos realizados sobre la génesis de Sancho Panza. Todo lo cual nos ofrecerá un amplio mosaico de referencia que sin embargo deja lugar para la creación original de Sancho Panza.

ESTUDIO DEL NOMBRE “SANCHO PANZA” O “ZANCAS”:

En una primera etapa, me interesaría introducir al personaje de Sancho de manera, digamos, etimológica para centrar bien mi análisis en el valor arquetípico y simbólico de nuestro personaje. Me baso, y cito, en la obra de Dominique Reyre (1980) en cuanto nos revela el origen y significado del nombre “Sancho Panza”.

La historia del *Quijote* se arraiga en el mundo rural español y la mayoría de los personajes son extractos de este mundo campesino; y los nombres escogidos por Cervantes forman parte de un código que une el autor con su público por asociación de imágenes estilizadas, ideas, estereotipos comunes, etc.

Reyre nos dice, hablando de la onomástica de estos seres de papel, que “entre le nom et la chose, la relation est celle d'une adéquation qui vise à la transparence, le nom n'étant rien d'autre qu'une projection réelle et véritable de la chose même qu'il désigne” (1980: 9). Sancho mostrará ser naturalmente “Santo, sano y bueno”. Veamos ahora el estudio más detallado que se nos ofrece. Panza (Sancho) que tiene como variante Sancho Zancas, del cual hablaré luego, es el segundo protagonista de la historia. Es campesino pobre que ha trabajado para Tomé Carrasco, ganando dos ducados al día. Es propietario de un asno y de poca tierra. Deseando ser rey algún día, acepta de buena gana seguir a don Quijote como su escudero. Según Covarrubias, “Panza” es una

palabra antigua que “vale como barriga o vientre que está llena o levantada”¹. De modo que en un sentido figurado el nombre “Panza” define al personaje de manera físico-moral: el vientre simboliza el nivel de vida más elemental, el de los animales. Es signo de materialidad. La expresión “henchir la panza” significa comer demasiado. “Panza” es desde luego sinónimo de glotonería y de tendencia a ser tragón. Este nombre pertenece a la tradición onomástica rústica². Sancho Panza es parecido a los campesinos de Breughel, comilones y tragones, como el Pantagruel de Rabelais. Márquez Villanueva notó que Panza era el nombre dado a un personaje carnavalesco y Molho retoma su idea al decir que Sancho “es un santo que celebran los estudiantes en la fiesta de Santantruejo, que le llaman Santo de hartura” (1976:252). Este santo carnavalesco representa según Mijail Bajtín, “le correctif carnavalesque, matériel, corporel et universel du jeûne spirituel et individuel de Don Quichotte” (1987:26). La barriga grande sería, a la vez, un índice ridículo de rusticidad y un signo positivo “regenerador” según Bajtín, quien la compara a la de los antiguos demonios de la fecundidad: “le ventre, c'est la terre, l'abondance, la plénitude” (Bajtín en Reyre, 1980:111).

Ahora en un nivel más novelesco, el nombre Panza por el hinchar al que remite podría ser símbolo de ambición. La fábula de la rana que quiere ser igual de grande que el buey expresa con esta imagen de hinchar la idea de que la barriga grande es símbolo de poder. La rana, quien desea la panza del buey, equivale a Sancho que revienta de hidalgo, el campesino pobre que desea un reino. En el capítulo 42 de la Segunda Parte, don Quijote le dice a Sancho: “del conocerte saldrá el no hincharte, como la rana que quiso igualarse con el buey; y que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra” (II,42,340-341).

¹ «Covarrubias», citado por D. Reyre, p.110

² En la *Egloga de la Natividad* de Hernando Lopez de Yanguas, «Sancho» es el nombre de un pastor bobo, por ejemplo.

La ambigüedad vista en el apellido se encuentra también en el nombre “Sancho” que se refiere al santo, al sabio, al agudo, al tonto, al bobo. Veremos cómo esta dualidad es reversible para Mauricio Molho. El esquema recapitulativo de Dominique Reyre sobre el doble sentido del nombre Sancho es muy interesante y nos ofrece una mejor visión del enfoque que numerosos críticos tienen acerca de Sancho (1980:112-113 – véase el apéndice 1)

Veamos ahora el análisis dado sobre el apellido “Zancas”. En el capítulo 9 de la Primera Parte, Cervantes apunta que él no es sino el editor del *Quijote*, siendo el autor un historiador árabe: Cide Hamete. Podemos leer, “estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero...” (I,9,158). Tales cartapacios resultaron ser la historia de don Quijote de la Mancha y en ellos iban pinturas que representaban escenas y los personajes de la obra. Una de ellas representaba la batalla de don Quijote con el escudero vasco y Cervantes describe como sigue:

“Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía: *Sancho Zancas*, y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas; que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia” (I,9,159).

Zancas se refiere a la pierna larga de las aves; la forma masculina *zancos* se refiere a los palos largos con soportes para los pies que usaban los campesinos para no andar en el barro. El derivado *zancajoso* se aplica al que tiene los pies torcidos hacia fuera y anda de manera ridícula. Mauricio Molho subrayó la ambigüedad de esta palabra que se refiere a una persona ya grande, ya pequeña. Según él, tal oposición prefigura

“el contraste Zanca/Panza, Zancudo/paticorto, por el que Sancho se desdobra adversativamente y que ha acabado integrándose en una contradicción contrastiva de mayor extensión. La de un personaje binario, alternativamente zancudo y paticorto que desdoblándose a su vez suscita las figuras antitéticas y complementarias de don Quijote y Sancho Panza” (1976:255).

El nombre “Zancas” caracteriza a un campesino ridículo, es una apelación injuriosa similar a las del teatro primitivo: “Robelludo”, “Crespo”, “Saquituerto”. Este nombre también hace pensar al campesino en zancos, lo cual significa estar en posición elevada y ventajosa figurativa y simbólicamente. Sancho en zancos es el labrador que se convierte en escudero y más tarde en gobernador. Pero el “Zancas” al igual que el “Panza” contienen un sentido irónico a este respecto.

Esta introducción al personaje central me ha permitido mostrar la importancia de Sancho, sus raíces folklóricas, sus múltiples facetas; en otras palabras, he abarcado un poco todos los estudios que me propongo ahora presentar sobre la génesis de Sancho Panza.

Siempre siguiendo el análisis del nombre de nuestro protagonista me propongo avanzar en mi trabajo y citar a los principales críticos. Empecemos por Francisco Márquez Villanueva.

SANCHO PANZA, RÚSTICO O PASTOR:

El nombre de Sancho Panza pertenece a los nombres comunes y rústicos por su origen refranero, “Allá va Sancho con su rocín” por ejemplo. El autor nos dice que “...el refrán de Sancho y el rocino presupone una situación cómica que tiene a algún rústico o pastor por protagonista.” (1973:29). Me parece importante indicar que Horozco fue autor de una obra que Cervantes no pudo desconocer: el *Libro de proverbios o refranes glosados*, una de las muestras más famosas de paremiología del siglo XVI. Entre los refranes que se repiten y como fuente posible del nombre y características de Sancho Panza son los siguientes:

“Allá va Sancho con su rocino”

“ Con lo que Sancho adolece, Domingo y Martín sanan”

“ Topaba Sancho con su rocín”

“ Al buen callar llaman Sancho”

“Topado ha Sancho con su rocín”

“Revienta Sancho de hidalgo”

También es interesante notar que varias citas del dicho libro pudieron haber sido la fuente inspiradora de características de don Quijote o de Dulcinea, por ejemplo.

Los campesinos de nombre Sancho abundaban en el teatro prelopista al igual que en la comedia. Veremos que “Sancho” procede del folklore, mientras el “Panza” remite más bien a la literatura dramática. La imagen de voracidad que supone tal apellido se utilizaba en la caracterización cómica y peyorativa de los tipos rústicos prelopistas. Márquez Villanueva apunta que “en rigor, no es siquiera invención cervantina, pues ya la vieja *Egloga de la Natividad*, trovada por Hernando de Yanguas, saca al tablado un pastor llamado *Pero Panca*.” (1973:31). De modo que Panza apunta con insistencia a la literatura dramática y su derivado Zancas a los tipos cómicos del teatro primitivo. La obra de W.S. Hendrix marcó un cambio radical al problema genético de Sancho Panza. En su “Sancho Panza and the comic types of the sixteenth century” (1925) Hendrix considera a Sancho como una trasposición novelada de los tipos cómicos del teatro prelopista (tomando en cuenta toda la literatura dialogada, medio dramática y medio novelesca, de las continuaciones de *La Celestina* y de sus obras afines). Según él, existen dos tipos cómicos fundamentales: el “tonto” y el “listo” (“stupid and clever”). Márquez Villanueva considera que Cervantes hizo esta síntesis de tipos en la doble nominación Panza-Zancas. El “tonto” se caracterizaría por su estupidez, su credulidad, su afán desmedido por comer, beber y soñar, su pronunciación dialectal, su cobardía, su familiaridad excesiva con sus superiores y, por fin, su ilusión en recompensas desproporcionadas (“Yo os digo, mujer- respondió Sancho-, que si no pensase antes de mucho tiempo verme gobernador de una ínsula, aquí me caería muerto” en II,5,61). Estos rasgos, en efecto, caracterizan a Sancho temperamental y moralmente: es “hombre de bien, pero de muy poca sal en la mollera” (I,7,142), es gran dormilón (“Duerme tú,

Sancho, que naciste para dormir” en II,68,538), es comilón (“Yo, Sancho, nací para vivir muriendo, y tú para morir comiendo” en II,59,469) y no es nada valiente ni atrevido frente al peligro hasta ser totalmente medroso en el episodio de los batanes.

El “listo” es amigo y confidente de su señor, aficionado a comentar cuanto observa y toma las riendas de la acción con frecuencia y juzga a su amo en apartes. Tales personajes manejan mucho los proverbios y los refranes. Lope de Rueda ofreció estos dos tipos de manera más delineada y Cervantes, desde luego, conocía bien esta literatura, por el mero hecho de que, siendo él mismo dramaturgo, tuvo que tomar en cuenta lo que se representaba en su tiempo y en años anteriores. El prólogo de las *Ocho Comedias* es la prueba por excelencia de lo dicho; en éste Cervantes da un panorama de lo que fue y es la situación del teatro español: los autores sobresalientes, las obras, los cambios de tono, etc. (1988:91-93).

Mauricio Molho, quien ha estudiado de manera muy interesante este tratamiento del tonto-listo en Cervantes, apunta la reversibilidad de Sancho. Así es como nos explica la doble reversibilidad del personaje:

“En un primer momento, interviene una reversibilidad pasiva, por la que el personaje invierte su condición humilde ensimismándose en el propio sueño, que es típico proceder de tonto. Pero, en un momento segundo, a la reversibilidad pasiva sucede una reversibilidad activa, por la que el tonto se invierte en listo, y el desquite soñado en desquite efectivo” (1976:276).

De modo que se puede hacer una doble lectura del personaje: la del necio o la del astuto alternativa o simultáneamente. Molho nos da el ejemplo esclarecedor de la construcción léxica sanchesca del *baciyelmo* en la disputa del yelmo de Mambrino o de la bacía del barbero (I,44,528). La palabra creada por Sancho ofrece una `doble opción práctica` que nos lleva a la conclusión de que “Sancho Panza no es sino un tonto de la Mancha que no tontea más que a su favor” (1976:285), marcando la clara oposición: ser un tonto / hacerse el tonto, lo cual subvierte a Sancho en listo. Vayamos entonces al texto mismo y al juicio de otros personajes con respecto a lo dicho:

“Siguieron su camino, guiándolos Sancho Panza; el cual les fue contando lo que les aconteció con el loco que hallaron en la sierra, encubriendo, empero, el hallazgo de la maleta y de cuanto en ella venía, que, maguer que tonto, era un poco codicioso el mancebo”(I,27,327)

“ Ya te tengo dicho antes de agora muchas veces, Sancho –dijo don Quijote-, que eres muy grande hablador y que, aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo”(I,25,311)

“- ¡Válate el diablo por villano –dijo don Quijote-, y qué de discreciones dices a las veces! No parece sino que has estudiado.

- Pues a fe mía que no sé leer –respondió Sancho”. (I,31,383)

Uno llega pues a concluir que nuestro protagonista es un ser fundamentalmente doble (las citas acaban de subrayar esta doble modalidad de Sancho) y Molho indica que esta duplicidad, esencialmente reversible y que debe a su raíz folklórica, es la que describe con todo rigor don Quijote a los duques:

“-Por otra parte, quiero que se entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante; tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo.”(II,32,275)

Pero por mucho que Sancho se beneficie de esta reversibilidad dinámica, labrador se queda al final. Su posición prestigiosa de gobernador no fue más que una burla de los duques. Nuestra figura rústica ha sido engañada y burlada tanto por intromisión exterior como por el deseo mismo de ésta. Cervantes moldeó bien la figura del pastor o campesino bobo con sus vanas esperanzas de una recompensa.

Volvamos ahora a la visión del rústico en el teatro prelopista, siempre según el estudio de Márquez Villanueva. El rústico sale más bien malparado en la literatura del siglo XVI y en el tablado y a menudo se ríe de él. De modo general se apunta su maliciosa tosquedad, se le califica de manera peyorativa y se limitan sus necesidades a las de la comida, del sueño y de la reproducción. Había una gran antipatía hacia el rústico, que iba más allá de la burla; se le tachaba de cornudo, por ejemplo, de poco

instruido en cosas de religión y sin ningún futuro. A finales del siglo XVI es cuando la figura del rústico cambia de signo y pasa a ser `villano` y hombre respetado que encarna un ideal, el santo y la sabiduría ancestral. Sancho pertenece definitivamente al tipo dramático del rústico, pero los vicios del rústico antes apuntados y criticados se destruyen ellos mismos en nuestra novela porque Sancho es un ser reversible y sus vicios van ligados con sus virtudes. Así su amor incondicional a las bestias, inclinación tan denunciada, es en Sancho muestra de ternura y de amor a todo cuanto le rodea, sean animales, personas o la Naturaleza en general. Sancho no es cornudo y tiene una buena formación religiosa.

Cervantes crea su obra dentro y fuera de la tradición, pues, no se queda en la simple caricatura, sea esta mala o buena, sino que nuestro autor crea individuos de carne y hueso. A esto le llama "superación" Márquez Villanueva (1973:83-88).

SANCHO PANZA, HEREDERO DE LOS BOBOS:

Pero no olvidemos que Sancho lleva a cuestas la tradición de rústica simpleza, o sea es heredero de los bobos. Sin embargo, como anteriormente, los rasgos que recibe del bobo son tratados de manera específica en Sancho por su autor. Mauricio Molho nos dice "sabido es que los bobos no suelen ser villanos ricos, sino muy al contrario, pastores o aldeanos tan cortos de haberes como de ingenio" (1976:236). El bobo es muchas veces mal tratado (palos y manteamiento para Sancho) y el tópico de bobería por excelencia es el del robo o pérdida del asno. Ginés de Pasamonte roba el de Sancho cuando éste está durmiendo (I,25,306). La glotonería es otro tema del bobo ya que Panza evoca al rústico comilón. Sancho será un glotón burlado en Barataria, visto que los duques ordenan preparar una mesa llena de comida exquisita bajo la vigilancia del Doctor Recio de Tirteafuera. El bobo también es cobarde y no maneja las armas. En

definitiva, según Molho, el bobo es un avatar culto del tonto folklórico-popular, prosigue entonces en su análisis y estudia al tonto y su isomorfo inversivo, el listo.

Adentrémonos más sin embargo en el estudio del bobo, considerado por varios críticos. Una de las figuras más populares del teatro español del siglo XVI, ya sea este religioso o secular, es el cómico rústico. El cómico rústico o bobo es el término que de manera conveniente acarrea los dos rasgos fundamentales del tipo: la rusticidad y la simplicidad.

El bobo tiene más rasgos con los que se puede identificar: habla *sayagués*, a diferencia de los otros tipos pastoriles tiene un nombre cómico, su ambición, su ignorancia, la superstición, la obscenidad, la indiferencia y su gandulería. Pocos pastores cumplen con todos estos rasgos, aunque siempre revelan tal o cual aspecto típico de su figura.

John Brotherton, en su estudio del bobo en el teatro español prelopista, nos indica que el "Pastor-Bobo" tiene una larga tradición. Su primera representación remonta a las primitivas obras de la Natividad. En estas se situaba en el centro de la acción como personaje principal. Brotherton nos indica que "Through his depiction as an ignorant, uncaring fool, he reflects the human condition before the coming of Christ" (1975:196). De modo que se le representa a menudo como un rústico tonto y converso. El Pastor-Bobo se parece mucho al bufón de corte medieval y a menudo cumple la misma función básica: entretener al público aristocrático. Luego se le representó de manera alegórica y se hizo la distinción entre dos tipos de bufón, el 'natural' y el 'artificial', el loco verdadero y el supuesto loco respectivamente. Prototipo de la locura humana, cumple con su función moral 'pasiva'; mientras que representado como un "wise fool" cumple con su función moral 'activa'. Los autores que querían criticar a la sociedad contemporánea así lo empleaban. Esta intención didáctica era a menudo personificada por los autores mismos; la usaron Naharro y Encina, pero Diego Sánchez fue quien verdaderamente desarrolló este aspecto del Pastor-Bobo. El Pastor-Bobo puede divertir

o rechazar, deleitar o instruir al público. El Pastor-Bobo no tiene fuentes fijas. Resulta de la síntesis de varias tradiciones literarias o dramáticas anteriores y se identifica no por su génesis sino por los rasgos antes expuestos que adopta siempre.

Uno de los objetivos del estudio de Brotherton es señalar con insistencia que el Pastor-Bobo no es un simple bufón cuya única meta es proveer el 'comic relief' ("[...] raise laughter with little or no regard for what is happening around him." 1975:192). Sin embargo, no por esto le quita su rasgo cómico al Pastor-Bobo. Brotherton propone el estudio de varios autores que presentan al Pastor-Bobo como *farceur* para mostrar que la evolución representativa de la figura está estrechamente ligada a la del teatro y que responde a varios paradigmas: la tradición medieval, el Renacimiento, las influencias extranjeras, el teatro religioso o secular. El Pastor-Bobo nació en el teatro medieval, peninsular y religioso. La influencia italiana tuvo repercusiones drásticas en la representación, o mejor la no representación del Pastor-Bobo; el arte dramático español fue fuerte y progresivamente influenciado por el Renacimiento italiano que no conocía nuestra figura (sino la de *servus* o *lacayo*). De modo que al enfrentarse con la comedia italiano-clásica, nuestra figura tiende a desaparecer. Torres Naharro, dramaturgo español que residió en Roma, por suerte no dejó de lado al Pastor-Bobo. El dramaturgo lo presentó como su "Prologue Speaker", de modo que seguía teniendo una contribución no despreciable en la representación teatral, interviniendo en breves escenas para divertir al público.

El paso nació "in embryonic form" en el teatro secular. Luego también representó al Pastor-Bobo como el "wise fool", propuesta alternativa a la evolución de la figura, que será retomada por otros. Brotherton nos dice que este último:

"is thus able to participate in the unfolding of plot without abandoning his essential characteristics as a *Pastor-Bobo*, for the effectiveness of the wise fool depends heavily on the element of surprise, of sudden inconsistency. The character must be as unpredictably foolish as he is unpredictably wise, and this

necessitates the revelation of the comic aspects of the character.” (1983:180-181).

Según Brotherton, también es Torres Naharro quien indica que el mejor modo de conservar a tal figura dramática se encuentra en la comedia que representaría al Pastor-Bobo como *farceur*. En todo caso, el Pastor-Bobo ya solo podía tener y tenía de hecho un papel muy secundario y fuera de la intriga principal.

El Pastor-Bobo en el teatro religioso no se encuentra con tantos obstáculos, porque no existe la misma influencia extranjera que compita y que imponga sus criterios. No obstante en las obras de la *Colección*³, el Pastor-Bobo sufrió la influencia del *simple*, de modo que tras haber luchado contra la imagen estereotipada del bufón se le acaba definiendo así: una simple figura cómica. Brotherton concluye diciendo:

“his retention is only a gesture towards the past. [...] In both the religious and secular theatre, the Pastor-Bobo and his immediate heirs became isolated from the mainstream of the developing drama, being diverted into the shallow backwater of the *paso* and *entremés*. The wonder is not only that he should have survived so long, but that he should have been such a dominant figure on the Spanish stage for over half a century” (1983:195).

SANCHO PANZA, BUFÓN:

Volvamos un instante a la noción de “wise fool” apuntada anteriormente. En su artículo, Anthony J. Close empieza así:

“The essence of Sancho Panza’s character is comic *simpleza* or *necedad* – simplemindedness. This, as Hendrix long ago observed, is one of the attributes which Sancho inherits from the stupid comic types, the *bobos* or *simples*, of sixteenth-century Spanish theatre, along with such other stock traits as forgetfulness, impertinence, laziness, cowardice, greed, and vulgarity” (1973: 344).

En un primer momento estudia a Sancho como un “court-jester... a funny man [...] His job was to cheer his patrons up” (1973:347). Es exactamente lo que hace nuestro protagonista con los Duques. Close apunta entonces la distinción que se hacía en la

³ Brotherton se refiere a la *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI* editada por Rouanet en 4 vols Barcelona-Madrid, 1901.

Edad Media y en el Renacimiento entre el 'natural court fool' y el 'artificial court fool', y nos dice: "The first was the half-wit and the second was the clever buffoon pretending to be one. We must include under the first categorie the *loco* or madman" (1973:344). A continuación nota que el *loco* en España iba vestido de colores ("wore a form of motley").

Según él, Sancho es un "natural court-fool" como parece indicarlo Sancho mismo: "Bien es verdad que soy algo malicioso, y que tengo mis ciertos asomos de bellaco; pero todo lo cubre y tapa la gran capa de la simpleza mía, siempre natural y nunca artificiosa" (II, 8,83). La malicia es, según Close, la locura del astuto.

En un segundo momento Close estudia a Sancho como gracioso o "simpleton-fool". Este aspecto lo apunta la Duquesa al decir, ya burlándose, ya en serio: "de que Sancho el bueno sea gracioso lo estimo en mucho, porque es señal que es discreto; que las gracias y los donaires, señor don Quijote...no asientan sobre ingenios torpes" (II,30,257). De modo que Sancho es un gracioso astuto al nivel de la palabra, ya que Close nota que los graciosos son "experts in verbal wit" (1973:350). Don Quijote, consejero de Sancho, le advierte del peligro diciendo: "No, no Sancho amigo; huye, huye destos inconvenientes; que quien tropieza en hablador y en gracioso, al primer puntapié cae y da en truhán desgraciado" (II,31,261). De veras es interesante que Avellaneda decidiera desarrollar este aspecto de Sancho, quien acaba siendo bufón en casa de un noble madrileño.

Close acaba hablando de la relación Sancho-Santo al decir que "Sancho's wise remarks generally have a religious or moralistic character" (1973:351). Se vale de la referencia a Erasmo, quien en su *Elogio de la locura* idealizó el "simpleton-fool in motley" estimado por los príncipes por su simpleza y su habla franca; todo lo cual era visto como una predisposición a la santidad. El recogimiento que impide un cierto vacío del espíritu para la contemplación ya la tienen naturalmente los simples. Close también se

vale de la evolución de Sancho en la obra. En efecto Sancho parece ser más responsable de sus actos en la Segunda Parte. De hecho renuncia a la isla de Barataria porque teme que su codicia, el cambio de estatuto social, repercuta sobre su alma, de modo que prefiere salvar a su alma antes de que sea demasiado tarde y concluye de cierto modo diciendo: “De donde se podía colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios” (II,65,363).

A modo de conclusión, Close nos dice que:

“Sancho has more wit and a wider spectrum of personality-traits than the stock literary embodiment of the simpleton- the *simple* or *bobo* of the theatre. He has some of the humour of the clever *gracioso* [...] It is because Sancho is a synthesis of all these literary stereotypes that he is so complex, interesting, and universally appealing a personification of each one of them.” (1973:357).

Quisiera añadir que no me parece que el autor pintara a Sancho Panza de manera coherente en el sentido de un orden preestablecido, sino que le fue añadiendo rasgos y funciones a medida que iba escribiendo los capítulos de su obra.

SANCHO PANZA, FIGURA CARNAVALESCA:

Veamos ahora las otras funciones que podía cumplir el pastor rústico, el simple, el bobo o el gracioso. Hermenegildo, en *Juegos dramáticos de la locura festiva* (1995), nos dice que la figura carnavalesca – el bufón o el loco festivo – que surge de manera recurrente en el teatro clásico español es la causa directa de tantas apelaciones que pueden resultar ser la misma figura en ciertos aspectos. Nos dice:

“El bufón, el loco festivo, se manifiesta en la superficie textual en forma de pastor, de simple, de bobo, de gracioso. Siempre queda debajo, inspirando las distintas textualizaciones de la cadena, el espíritu que alimenta y condiciona esa otra visión del mundo, la que supone la liberación proporcionada por la fiesta popular, la que prevé la comunión con una naturaleza sin fronteras de clase, sin insignias oficiales, sin uniformes señaladores de determinadas preeminencias sociales” (1995:10).

Mijaíl Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1987) habla de *realismo grotesco* al hablar de la vida material representada en la obra de Rabelais; lo cual se refiere al nivel más elemental de la vida: beber, comer, orinar, etc. Pero Hermenegildo apunta que “dicho rebajamiento (de lo espiritual, elevado, del ideal) supone un acercarse a la tierra, comulgar con la tierra entendida como principio de nacimiento, de absorción y de regeneración” (1995:14). Encontramos aquí la misma idea expuesta más arriba en el estudio (véase la página 4). El problema va a ser identificar en Sancho lo carnavalesco, ya que la novela no es una obra carnavalesca como tal. Sin embargo, en Sancho se encuentran apuntes, rasgos de todas estas figuras dramáticas pasadas como parte de su tradición y creación.

Volvamos a la obra de Bajtín y en particular a la introducción de ésta (1987:7-39). Bajtín indica muy claramente que para entender a Rabelais hay que estudiar en profundidad sus fuentes populares; y al hablar de la risa en la cultura de la plaza pública nos dice:

“El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones- las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y “bobos”, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc.-, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca.” (1987:10).

Bajtín estudia tres categorías de las manifestaciones de esta cultura; nos interesa en particular la primera forma de esta cultura popular:

“1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.)”.

Los ritos y espectáculos cómicos contrastaban con las ceremonias oficiales, de modo que Bajtín habla de “una especie de *dualidad del mundo*” (1987:11). Su reflexión

siguiente hace pensar en la obra de Hermenegildo (al título de su obra), ya que leemos como sigue:

“Todas estas formas son decididamente exteriores a la Iglesia y a la religión. Pertenecen a una esfera particular de la vida cotidiana. [...] el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval [...] no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (1987:12).

Según tal pensamiento el carnaval es vivido, de modo que no hay escenario, espectadores o actores y el juego se transforma en vida real. Tal es la impresión que uno tiene al leer el episodio de la Ínsula Barataria. Asistimos a una parodia carnavalesca, a un mundo al revés que resucita y renueva a Sancho y que burla a los propios burladores, como indica Bajtín: “una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores” (1987: 17).

Bajtín luego habla de “realismo grotesco” que define como el sistema de imágenes de la cultura cómica popular o *el principio de la vida material y corporal*. Según el autor, “la risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa.[...] Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo.” (1987:25). Al haber asentado su teoría, Bajtín hace referencia al *Quijote* y en particular a Sancho al decir que:

“La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnavalescos; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. Sancho es un descendiente directo de los antiguos demonios barrigones de la fecundidad que podemos ver, por ejemplo, en los célebres vasos corintios. En las imágenes de la bebida y la comida están aún vivas las ideas del banquete y de la fiesta.

El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen “lo inferior absoluto” del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el “caballero de la triste figura” necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias

medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol del bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc. El alegre principio regenerador existe todavía, aunque en forma atenuada, en las imágenes pedestres de los molinos de viento (gigantes), los albergues (castillos), los rebaños de corderos y ovejas (ejércitos de caballeros), los venteros (castellanos), las prostitutas (damas de la nobleza), etc.

Es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitar y la sangre en vino (episodio del combate con los odres de vino), etc.

Este es el sentido primordial y carnavalesco de la vida que aparece en las imágenes materiales y corporales en la novela de Cervantes. Es precisamente este sentido el que eleva el estilo de su realismo, su universalismo y su profundo utopismo popular.” (1987: 26-27).

Llegamos a la conclusión de que Sancho es un personaje grotesco. Bajtín explica que la palabra grotesco “tuvo sus dobles: “arabesco” (aplicado en un sentido ornamental) y “burlesco” (aplicado en un sentido literario).” (1987:37). Efectivamente hemos ido y vamos indicando que tal es el caso. En fin, Bajtín se refiere a la *Historia de lo cómico grotesco* (1788), obra del crítico literario alemán Flögel, para quien lo grotesco “se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado” (1987:38). Venimos diciendo esto desde la descripción física de Sancho hasta los rasgos del protagonista. Sancho no tiene una máscara y no se vale de gestos como el *Arlecchino*, pero sí destaca su abigarramiento en la descripción que se nos hace del traje de Sancho cuando sale para la insula en II, 44 como más adelante se verá. Quisiera volver al tema de la risa, de la que apunta Bajtín que es un “don divino ofrecido únicamente al hombre, forma parte de su poder sobre la tierra, junto con la razón y el espíritu.” (1987:67). Y me parece que Sancho es quien encarna la risa y las bufonías, mientras don Quijote representa lo serio y lo oficial.

Para una mejor comprensión de la figura carnavalesca, vamos a referirnos a la obra de Julio Caro Baroja *El Carnaval* (1983). La palabra carnaval apareció por primera vez en el diccionario de Nebrija, en 1492, y era más frecuentemente conocido bajo el nombre de *Carnestolendas* o *Antruejo*. Veamos más detenidamente el pasaje

sobre “El carnaval, ‘santo burlesco’” donde se menciona el nombre de nuestro protagonista. En la segunda égloga de *Antruejo, Carnal o Carnestollendas*, de Juan del Encina, Carnal es “San Gorgomellaz” (la garganta). La égloga se termina con un canto de Navidad que empieza como sigue:

Hoy comamos y bebamos
 Y cantemos y holguemos,
 Que mañana ayunaremos.
 Por honra de *Sant Antruejo*
 Parémonos hoy bien anchos,
 Embutamos estos panchos,
 Recalquemos el pellejo.
 Que costumbre es de consejo
 Que todos hoy nos hartemos,
 Que mañana ayunaremos.

Sant Antruejo era un personaje familiar en el siglo XVII y Cervantes estaba familiarizado con la tradición carnavalesca. A menudo se encontraba tal referencia en la literatura. En su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de 1542, Sancho de Muñón se refiere a la fiesta de Panza, que los estudiantes celebraban en Salamanca. En la novela Siro y Geta conversan como sigue:

Geta: Panza es un sancto que celebran los estudiantes en la fiesta de Santantruejo, que le llaman sancto de hartura.
Siro: ¿Dónde aprendiste tanto?
Geta: En el general de Física, cuando llevaba el libro a un popilo, oí el bedel de las escuelas echar una fiesta de Panza.

En su artículo “Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el “Quijote” (1978), Agustín Redondo nos ofrece un complemento interesantísimo al libro de Caro Baroja. Sancho es la representación misma de la cultura cómica popular y los duques en la Segunda Parte

saben aprovecharlo cuando le hacen gobernador de la ínsula Barataria, reino carnavalesco por excelencia o *mundo al revés*.

Cervantes mismo ya nos señala su propósito cuando leemos: “Diéronle a entender que se llamaba la *Ínsula Barataria*, o ya porque el lugar se llamaba *Baratario*, o ya por el *barato* con que se le había dado el gobierno” (II,45,359). Durante su estancia en la “ínsula” Sancho aparece como un Carnestolendas. En la época del Carnaval, suele triunfar la abundancia (comida, bebida...) y tal es el caso en la mesa del gobernador, pero no se le permite a Sancho comer ni una olla podrida, plato favorito del Carnestolendas. Pedro Recio de Agüero, natural de Tirteafuera, se lo impide. Redondo analiza la escena según la tradicional batalla entre Carnal (Sancho “santo, sano y bueno”) y Cuaresma (Pedro “taimado, vellaco i matrero”). Tal batalla acaba con la derrota de Sancho que pide “alguna cosa de peso y sustancia, aunque fuese un pedazo de pan y una cebolla” (II,47,377), ya que, como indica Redondo, “las cebollas son alimento esencial del tiempo cuaresmal, forman parte de las huestes de doña Cuaresma y en Cataluña constituyen el collar del muñeco que la personifica.” (1978:65). Redondo también apunta la presencia del “juego del tribunal” en Barataria, juego tan representativo de la época de Carnestolendas.

En fin, otro rasgo determinante para identificar a Sancho como Carnal es el ‘abigarramiento’ de lo que lleva puesto:

“Salió, en fin, Sancho, acompañado de mucha gente, vestido a lo letrado, y encima un gabán muy ancho de chamelote de aguas leonado, con una montera de lo mismo, sobre un macho a la gineta, y detrás dél, por orden del duque, iba el rucio con jaeces y ornamentos jumentiles de seda y flamante.” (II,44,351)

A lo cual se le tendría que añadir una prenda verde o roja típica de los soldados. Sancho representaba tanto las Letras como las Armas en la ínsula.

Sancho volverá hacia su amo al cabo de unos días pasados en la ínsula y se salva pues de la tradicional muerte de Carnal que Caro Baroja, tomando el ejemplo de pueblos

vascos, nos resume como sigue: “En varios pueblos del Labourd (como Ainhoa, por ejemplo) y en la Basse-Navarre (Aldudes o Alduides), “Zampanzar” era un monigote con una gran panza. El tercer día de Carnaval, después de pasearlo por las calles, se le juzgaba, y tras la condena se le quemaba en medio de la plaza pública, para que expiara sus culpas.” (1983:113).

Por supuesto Cervantes no aludió directamente al Carnaval. Muy al contrario, ya que la indicación temporal que nos da se encuentra en la carta mandada a Sancho por el duque que lleva la fecha del 16 de agosto. Este aspecto entra dentro de mi estudio que propone ver dónde se para la tradición y dónde empieza la creación con respecto a Sancho.

SANCHO PANZA, SIMPLE RÚSTICO:

Para completar mi estudio, incorporo aquí las reflexiones de Dominik Finello que de cierto modo anulan gran parte de lo que llevo dicho. La ascendencia literaria del bobo y del “tonto-listo” para estudiar a Sancho acarrea según Finello un “riesgo interno” (de esta vinculación). Finello opina que “Sancho se entronca con la tradición rústica de pastores, cabreros, porqueros y labradores que posee toda una expresión y lenguaje reveladores de su talento natural.” (1989:493). Este aspecto del lenguaje será esbozado más adelante, ya que lo que nos interesa en esta parte es la génesis literaria de Sancho. Finello nos ofrece otra interpretación de la famosa frase “en este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, *hombre de bien*- si es que este título se puede dar al que es pobre [...]” (I,7,79). Finello lo interpreta como la bondad fundamental del hombre sencillo.

A continuación Finello propone otra teoría a la de Close sobre la salida de Sancho de la Ínsula Barataria. Según él, Sancho se despide de lo mundano porque mejor le sienta la vida del campo y leemos: “Lo que manda Sancho es el regocijo y la felicidad de aquella vida. En su himno proletario elogia los deberes placenteros que más le dan gusto:

“Abrid camino, señores míos, y dejadme volver a mi antigua libertad; dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite desta muerte presente. Yo nací no para ser gobernador [...]. Mejor se me entiende a mí de arar y cavar, podar y ensarmentar las viñas que de dar leyes ni de defender provincias ni reinos. Bien se está San Pedro en Roma: quiero decir, que bien se está cada uno usando el oficio para que fue nacido. Mejor me está a mí una hoz en la mano, que un cetro de gobernador; más quiero hartarme de gazpachos, que estar sujeto a la miseria de un médico impertinente que me mate de hambre, y más quiero recostarme a la sombra de una encina en el verano, y arroparme con un zamarro de dos pelos en el invierno en mi libertad, que acostarme con la sujeción del gobierno entre sábanas de Holanda, y vestirme de martas cebollinas. Vuestras mercedes se queden con Dios, y digan al duque mi señor que, desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir, que sin blanca entré en este gobierno, y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas. Y apártense: déjenme ir, que me voy a bizmar; que creo que tengo brumadas todas las costillas, merced a los enemigos que esta noche se han paseado sobre mí. (II, 53, 428-429)” [1989:498].

El deseo de Sancho de volver al campo también se manifiesta en su identificación con el “pastor Pancino”, por los placeres sencillos que le va a dar el ser simple pastor.

A mi parecer, la lectura de Finello no es falsa, pero sí es simplificada y un tanto superficial en el sentido de que Sancho es mucho más que un labrador simple y buen cristiano. La génesis de Sancho Panza ayuda sin duda alguna a entenderle y a gozar de nuestra lectura.

Concluye Finello diciendo que “el *Quijote* marca el momento en que el héroe épico empieza a competir con el hombre común en la literatura” (1989:499); lo cual hace pensar en el artículo de Eduardo Urbina, “Sancho Panza a nueva luz: ¿tipo folklórico o personaje literario?” (1982) del que hablaré en mi segunda parte.

Hemos estudiado a Sancho Panza según un esquema general en cuatro momentos: el pastor, el bobo, el bufón y la figura carnavalesca. Las cuatro definiciones son de igual importancia. A modo de transición ahora hacia el estudio de Sancho en relación con don Quijote, me gustaría abordar la noción de Sancho criado, según Ciriaco Morón Arroyo en sus “Nuevas meditaciones del ‘Quijote’” (1976:215-230).

SANCHO PANZA, CRIADO:

Al leer “[E]n este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien- si es que este título se puede dar al que es pobre-, pero de muy poca sal en la mollera...” (I,7), Ciriaco Morón Arroyo apunta que se juega con la etimología de “hidalgo”, hijo de bienes. Por lo cual Sancho es el criado y don Quijote su amo. En el episodio de los batanes (I,20) don Quijote quiere ir a averiguar qué estruendo es aquel mientras Sancho, medroso, le juega una mala trampa a su amo. Según Ciriaco Morón Arroyo, Cervantes nos da aquí el retrato del criado como forma de vida. En una primera etapa Ciriaco Morón Arroyo indica que “Sancho criado es Sancho sentido” (1976:219). Se emprende pues un diálogo razón-sentido entre el amo y el criado en el cual el criado es vencido por los razonamientos de don Quijote, que lo explica todo por encantamiento. Para Sancho criado, la existencia de demonios que podían interferir en la vida de los hombres era cosa sabida y segura. Tomemos como ejemplo la visión que amo y criado tienen de Dulcinea. Dulcinea es la más alta princesa que jamás ha existido para don Quijote (razón) y Aldonza Lorenzo es una simple labradora para Sancho (sentido). Pero en el capítulo 33 cuando la duquesa alude al posible encantamiento de Dulcinea, transformada ante Sancho en Aldonza Lorenzo, Sancho le contesta: “todo debió de ser [...] como vuesa merced, señora mía, dice, porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en un instante tan agudo embuste” (II,33,283). Pues Sancho acaba dudando lo que sus propios ojos han visto; para Sancho, labrador ignorante y criado, no es posible descartar la posibilidad del encanto, por lo cual es burlado por la duquesa, con gran placer de esta.

En segundo lugar Ciriaco Morón Arroyo nos dice que “el móvil de Sancho criado es el interés” (1976:217). Pero eso no impide que Sancho sea un buen y fiel criado que ama verdaderamente a su amo. Sancho le es agradecido a don Quijote y en II, 33 dice a la

duquesa que sigue estando con el caballero porque es tan loco como él. Todo lo cual nos revela un Sancho complicado y de múltiples facetas.

Ciriaco Morón Arroyo estudia en fin a `Sancho lengua`, aspecto original y rico del protagonista. Una vez más no me propongo aquí profundizar este aspecto, sino que propongo unas referencias que ilustran lo que Ciriaco Morón Arroyo lleva dicho hasta ahora. Según Ciriaco Morón Arroyo, la originalidad y genialidad de Cervantes fueron las de poner el lenguaje popular en boca de Sancho como indicio de su nivel intelectual (siempre siguiendo la posición inicial de Sancho criado). Para que quede más claro, vayamos a lo que Ciriaco Morón Arroyo nos dice:

“El lenguaje popular no consiste en el error morfológico y sintáctico, sino en un determinado nivel de transparencia u opacidad con respecto a las cosas que decimos. El hablar auténtico dice cosas, no palabras; si lo que yo voy diciendo es claro, el lector está viendo cosas por su cuenta, no me está viendo a mí. Si mis palabras, en cambio, son oscuras, el lector no ve más que mis palabras y nada más allá.” (1976: 223-224).

Ciriaco Morón Arroyo habla de “lenguaje-sonido al nivel de comunicación intelectual” en este sentido y nos da un ejemplo tomado del capítulo 47 de la Primera Parte:

“¡Adóbame esos candiles!- dijo a este punto el barbero-. ¿ también vos, Sancho, sois de la cofradía de vuestro amo?... En mal punto os empreñastes de sus promesas y en mal hora se os entró en los cascos la ínsula que tanto deseáis.
-Yo no soy preñado de nadie- respondió Sancho-, ni soy hombre que me dejaría empreñar, del rey que fuese; y, aunque pobre, soy cristiano viejo, y no debo nada a nadie; y si ínsulas deseo, otros desean cosas peores....Vuestra merced mire cómo habla, señor barbero; que no es todo hacer barbas, y algo va de Pedro a Pedro. Digolo porque todos nos conocemos, y a mí no se me ha de echar dado falso” (I,47,551-552).

Bien vemos aquí que Sancho no ha entendido eso de “empreñado” y le responde al barbero de manera ofensiva, por simple asociación sugerida por el sonido de la palabra. Otro ejemplo que me interesa destacar es la resolución de los litigios en la Ínsula Barataria. La sabiduría de Sancho es ilusoria porque lo resuelve todo por analogía y no por deducción o inducción. La memoria de Sancho es la que tiene todo el mérito, así leemos:

“De donde se podía colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios; y más que él había oído contar otro caso como aquél al cura de su lugar, y que él tenía tan gran memoria, que a no olvidársele todo aquello de que quería acordarse, no hubiera tal memoria en toda la insula” (II,45,363).

Todo lo cual apunta a la inferioridad social y mental del criado frente a su amo; sin embargo, sí podemos atribuir agudeza y graciosidad a Sancho Panza.

Acabemos diciendo que Sancho Panza es un hombre rústico corriente de su siglo y, para concluir, cito a Morón Arroyo cuando dice: “El pueblo no sabe leer, porque en el siglo XVI se prohibió a los españoles leer la Biblia para imponerles la virtud de la docilidad. Con la docilidad teológica vino la ignorancia de los propios derechos, la inseguridad, la incapacidad de desear y el imperio de un lenguaje vacío y pasional.” (1976:229-230).

A modo de conclusión para esta primera parte, diré que la personalidad de Sancho Panza se asienta en todas estas facetas, ya que Cervantes no privilegia una en particular. Todo lo cual participa en la gran vitalidad de la obra. Al estudiar la génesis literaria de Sancho Panza hemos visto que se deslinda el hecho de que nuestro deuteragonista no es un tipo o arquetipo sino más bien una individualidad única: Sancho es demasiado complejo para ser una caricatura. Sancho Panza existe como idea antes de materializarse y muy rápidamente se humaniza, respira y habla como sus contemporáneos. De una concepción estática vamos pasando a una concepción dinámica de Sancho Panza y trataré de comprobar esta idea en la segunda y tercera parte.

SANCHO PANZA, ESCUDERO

Mi primera parte consistía en estudiar la génesis literaria de Sancho Panza, pero omití intencionalmente hablar de una de las fuentes directas del personaje: la posible inspiración cervantina en una obra caballerescas muy anterior al *Quijote*. El *Amadís de Gaula* va a ser el punto de partida para mi segunda parte titulada "Sancho Panza, escudero". Estudiaré a Sancho Panza ya no como tipo folklórico sino como personaje literario y me referiré a la obra de Eduardo Urbina, *El sin par Sancho Panza: parodia y creación* (1991).

La parodia no es un fenómeno nuevo, ya que se puede remontar a la época de los griegos y encontrarse en los escritos de Luciano; en la Edad Media, por la falta quizás de un modelo, la parodia es más bien burla y sátira; en el Renacimiento, ante todo en Italia, aparecen los poemas caballerescos paródicos. ¿Cuál es la situación en España? *El Quijote* no parece tener precedentes y de allí los problemas que se tienen para clasificar la obra de Cervantes. La novela paródica funciona como mínimo en relación a dos universos: el suyo propio y el de la novela parodiada, en nuestro caso el *Amadís de Gaula*, y en general, los libros de caballerías. La relación paródica del *Quijote* con los libros de caballerías es una consideración ya antigua, pero se reavivó el tema con las teorías críticas modernas sobre la intertextualidad y la metaficción en el esfuerzo de clasificar la novela en cuanto al género.

En efecto, cabe hablar de la fuente más directa de Sancho: la figura del escudero. Antes de empezar, sin embargo, me interesaría ver detenidamente la introducción de la obra de Eduardo Urbina (1991) así como su artículo de 1982, en cuanto nos ofrecen ambos el punto de vista del autor con respecto a la crítica más sobresaliente sobre Sancho, al igual que el eje de lectura que nos propone Urbina.

REVISEMOS LOS TEXTOS CRÍTICOS:

Eduardo Urbina repasa las obras de las que hemos hablado en la primera parte y en gran medida las critica, o digamos, apunta claramente el autor que son pistas posibles que no le sirven para el propósito de su presente obra. Según él, el error cometido con más frecuencia por la crítica es “el realizar el análisis de Sancho punto por punto pero en el vacío, es decir, sin tener en cuenta la necesidad de hacer una lectura contextual del *Quijote*.” (1991:8).

Así empieza con el artículo de Anthony Close, “Sancho Panza: Wise Fool” (1973), que presenta al *Quijote* como obra cómico-burlesca. Eduardo Urbina dice que el estudio de Close representó un avance crítico innegable por poner de relieve la complejidad de Sancho, cuando éste aparece como un simple, y en hacer resaltar su procedencia cómica. Sin embargo, nos apunta que:

“en dos cosas, [sin embargo], estoy en desacuerdo con Close; la una, en llevar demasiado lejos lo de la elevación moral de Sancho en la Segunda Parte, y crear así en una nueva forma de “quijotización”, y la otra, en no apreciar la necesidad de encontrar un foco en la narrativa para la síntesis, un centro o *leitmotiv* en donde anclar la acumulación a veces desordenada de rasgos y notas cómicas rebajantes, es decir, en no referir la realización de Sancho como personaje literario al juego paródico que como constante imposición opera en la creación del *Quijote* y en la que prevalece su función como escudero.” (1991:9).

La obra de Márquez Villanueva (1973) se limita, según Urbina, a encontrar en el teatro un modelo que explique la “quijotización” de Sancho, lo cual “hace, si cabe aún más, urgente la necesidad de explicar la contribución del tipo burlesco a la novela que hace posible como personaje” (1991:10).

El estudio de Mauricio Molho (1976) es muy interesante y lleva más allá lo dicho por Close al estudiar a Sancho como arquetipo del tonto que de cierto modo resume las características del bobo y del gracioso de manera dialéctica pero, dice Urbina,

“una vez más he de insistir en que el crítico comete el error de extrapolar ciertas notas y características del ahora personaje, afines a tipos cómicos conocidos, a base de establecer una conexión forzada con el resultado de algunos episodios, sin considerar en ningún momento el papel de Sancho como escudero

y lo que hay en tal existencia de parodia o creación, es decir, manteniéndole alejado de su principal razón de ser en el contexto generador de la ficción” (1991:11).

Urbina pasa luego a dar su opinión sobre el artículo de Agustín Redondo (1978) que se basa sobre el estudio de Julio Caro Baroja y de Mijail Bajtín sobre el carnaval y llega a la conclusión de que la ínsula Barataria es un mundo cómico, un mundo al revés. Urbina opina que:

“aunque el proceso de inversión carnalesca sea admisible como uno más de los componentes de la comicidad de Sancho en determinados episodios de la Segunda Parte, asombra, en un estudio que tan cerca sigue lo folklórico que no se resalte cómo las acciones de Sancho y los consejos de don Quijote son parte de un juego burlesco permeado de convencional folklore y parte integral de la parodia caballeresca, y que, por consiguiente, el gobierno del escudero no puede ser tenido como ejemplo definitivo de su triunfo o elevación.” (1991:11).

Se destacan, entonces, dos puntos muy importantes. El primero es que Eduardo Urbina no cree en la hipótesis de “quijotización” de Sancho, referida por Madariaga y que se ha hecho norma crítica bien arraigada desde entonces. El segundo es que el punto de partida de Urbina es la intención paródica del *Quijote* como obra caballeresca y su análisis va a obedecer al binomio parodia-creación.

En su artículo vemos muy bien dónde se sitúa Urbina cuando leemos:

“Aún admitiendo la influencia ocasional de los tipos cómicos dramáticos, la base aportada por la figura del simple, ya sea este loco, bufón o tonto, y la relación que guarda con el rústico labrador, todo estudio del papel y significado de Sancho como personaje literario ha de tener presente el contexto en que se crea, según la postura antes enunciada: la parodia que sirve y la función narrativa que en ella ejecuta. La clave de la creación de Sancho – y no la de la nada- es la integración de los diversos elementos cómicos con su condición en el *Quijote* de personaje de doble voz, sometido a la parodia y rebajado por la ironía, pero capaz de actuar creativamente y de generar en torno a su presencia y participación un nivel de significado trascendente [...] La distancia que separa a Sancho de sus antecedentes es tal que la relación oscurecida por la presencia de múltiples ecos cómicos, ha sido ignorada, prefiriéndose en cambio ver en él un tipo ajeno a la literatura caballeresca, más próxima, sin duda, a la tradición dramática del bobo. Al pasar por alto la intención burlesca de Cervantes y la seriedad que encierra el proceso paródico como núcleo generador de la ficción se pasan por alto también los evidentes motivos que sustentan el devenir del escudero, en favor de un análisis psicológico e impresionista de acciones y situaciones. “ (1982:97-98-99).

Urbina va a estudiar la doble figura del escudero-enano dentro de la tradición caballerescas y como centro narrativo para explicar la génesis de Sancho Panza.

Antes de analizar este desarrollo, veamos cuál es la construcción de Sancho Panza. Recordemos que es en la venta donde don Quijote es armado caballero y es el ventero quien le advierte que debería y le convendría escoger escudero que le acompañe. El desamparo en el que queda nuestro héroe tras su primera aventura evidencia la necesidad de un acompañante. Una vez en su aldea don Quijote escoge un labrador “hombre de bien [...] pero de muy poca sal en la mollera” (I,7,142). Sancho Panza, a pesar de “su poca sal en la mollera” no se dejó convencer a la primera, pero con la promesa de la ínsula decide seguir al hidalgo. Este motivo contrasta paródicamente con el de Gandalín, que sirve a Amadís con el único deseo de quedarse al lado de su señor. En definitiva, Sancho es un escudero improvisado, ya que contrariamente a los escuderos tradicionales no comparte un destino paralelo con el caballero como lo compartió Gandalín con Amadís, por ejemplo. Esta última pareja fue criada como hermanos, pues el escoger a Gandalín como escudero se hace de manera natural e inmediata. Urbina nos dice que don Quijote y Sancho comparten un mismo estado (versus destino/infancia), la locura, y el mismo deseo de huir de sus condiciones presentes, la pobreza y la ociosidad. Sancho decide seguir a don Quijote para mejorar su pobre condición y dice Urbina que “Sancho ilustra el deseo, asociado con la picaresca, de conseguir avanzar sin mérito o esfuerzo, en virtud del poder que admite en la persona de don Quijote...” (1991:92).

ANTECEDENTES ESCUDERILES DE SANCHO PANZA:

En su obra, Eduardo Urbina empieza hablando, a manera introductoria, de “El escudero en la literatura caballerescas” (1991:17-46) lo cual nos da una visión global de

tal figura para una mejor comprensión de la culminación del deuteragonista Sancho Panza.

Urbina empieza hablando de la obra de Llull – *el Libro de la Orden de Caballería*. Tal obra, dice Urbina, va a permitirnos ver la importancia y la significación del papel del escudero, Sancho Panza. En la introducción de la obra de Llull aparecen un caballero anciano y un escudero novel. El escudero desea ser armado caballero sin por lo tanto saber qué es esto de la Orden de Caballería, pero su persona le hace merecedor de ella. El libro se divide en siete partes, pero interesa más particularmente la tercera parte de la obra, “Que especifica el examen que debe ser hecho al escudero cuando quiere entrar en la Orden de Caballería” (1986:47-53).

Llull especifica que el examinador tiene que ser caballero. En cuanto al escudero tiene que amar y temer a Dios, lo cual cumple bien Sancho: “sin amar y temer a Dios ningún hombre es digno de entrar en la orden de caballería” (1986:47). El libro también dice que “escudero sin nobleza de corazón no se conviene con la orden de caballería” (1986:48); si tomamos en cuenta el carácter compasivo de Sancho y la fidelidad a su amo, pese a que éste sea loco de atar, le concedemos este otro requisito. Llull procede luego diciendo donde se va a encontrar esta nobleza de corazón: “búscala en la fe, esperanza, caridad, justicia, fortaleza, lealtad y en las demás virtudes, pues en ellas reside la nobleza de corazón” (1986:48). Por lo general estas virtudes se encuentran en Sancho Panza. Llull dice entonces que el escudero no debe ser ni demasiado joven ni demasiado viejo y que debe de ser hidalgo, ya que la hidalguía y la caballería van juntas.

Los requisitos en contra de nuestro personaje ahora son los siguientes. El afán de enriquecerse va en contra de Sancho porque “si quiere caballería para ser rico o para señorear [...] es indigno de obtener por medio de la caballería riqueza, bienandanza ni honra” (1986:51). Su pobreza y su físico son ambos obstáculos para su carrera como

escudero según lo entendía Llull, que escribe “hombre contrahecho, o demasiado gordo, o que tenga otro defecto en su cuerpo que le impida cumplir con el oficio de caballero no debe entrar en la orden de caballería, pues vileza es de la orden de caballería recibir hombre que sea enteco, enfermizo o *incapaz de llevar armas*” (1986:52; la cursiva es mía). Sancho también está en desventaja por su maldad y su engaño. En fin, Llull parece darle el *coup de grâce* a Sancho cuando leemos “escudero orgulloso, mal educado, sucio en sus palabras y en sus vestidos, de cruel corazón, avaro, mentiroso, desleal, perezoso, iracundo y lujurioso, borracho, glotón, perjuro o que tenga otros vicios semejantes a estos, no se conviene con la orden de caballería” (1986:53).

La idea es que la caballería obedece a una ordenación (orden) y no a un desorden que le deshonoraría; de modo que un individuo con todos estos vicios y defectos no puede representar a la orden. Con todo lo cual Urbina concluye: “queda claro que, a medida que se acentúa el distanciamiento paródico de Sancho del escudero luliano, se afirma la identidad de amo y escudero como figuras burlescas.”(1991:22). Urbina se alejará luego de la obra de Llull, porque Sancho entra más bien en el marco de la caballería del amor que en el de la caballería de Dios y de las armas.

Urbina habla a continuación de los libros de caballería más conocidos y voy a citarlos por su importancia, sin por lo tanto entrar en un examen comparativo. El *Libro del Caballero Zifar* presenta un caso similar de pareja desigual: el escudero Ribaldo acaba complementando a su señor y ambos van a conocer una elevación moral y social. *Tristán de Leonís* nos describe a un escudero en conflicto con su amo, porque el caballero tiene como interés principal a su dama, Isolda. Gorvalán será abandonado al final por Tristán. Más adelante, Urbina habla de *Tirante el Blanco*, en cuya obra se destacan la nota realista y el humor como en el *Quijote*. Parece que Cervantes estableció tal conexión con el mero hecho de colocar esta obra en la biblioteca de don Quijote. Urbina apunta que:

“la diferencia fundamental reside en que Martorell trata de escribir seriamente sobre la caballería auténtica de su tiempo, haciendo uso de temas y personajes que pertenecen a una caballería pasada y literaria [...] Cervantes, por el contrario, escribe tras la fiebre imitadora de lo artúrico producida a raíz de la aparición del *Amadís* de Montalvo, no para resucitar el espíritu caballeresco, ni siquiera para literalizarlo, sino para parodiar un género literario deformado.” (1991:35).

Eduardo Urbina concluye diciendo:

“la combinación imperfecta en *Tirante el Blanco* de la caballería militar y el interés amoroso del héroe anticipa, a causa del resultante contraste cómico, la concepción del *Quijote*. Los diversos acompañantes y parejas creadas ponen de manifiesto esquemáticamente las diferentes posibilidades narrativas de la oposición escudero-caballero exploradas con más industria por Cervantes.” (1991:39).

En la tradición caballeresca, el escudero no tiene verdadera presencia en las aventuras. Es un personaje a menudo anónimo, de mínima importancia en el mundo esencialmente heroico en el que se encuentra. En los casos en que el escudero se relaciona con su amo de manera más íntima, como ocurre con Gandalín, este actúa más como consejero y acompañante, protector de su señor. El diálogo que caballero y escudero entablan es generalmente relacionado con el interés amoroso del amo; pero “Sancho es la figura paródica de este interlocutor cuya presencia y papel se extiende al resultar la aventura guerrera una invención de don Quijote.” (1991:105). La parodia y la creación de Sancho como personaje están entonces bien presentes.

GANDALÍN, MODELO PARÓDICO:

En una segunda parte, Eduardo Urbina analiza a Gandalín como modelo paródico y por consiguiente entra más de lleno en el propósito de su estudio (1991:47-84). Durante el episodio en el que el cura y el barbero deciden cuáles libros van a ser quemados y cuáles salvados podemos leer el siguiente diálogo a propósito del *Amadís de Gaula*:

“-Parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han

tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego.

-No, señor –dijo el barbero–; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.

-Así es verdad –dijo el cura–, y por esa razón se le otorga la vida por ahora.” (I,6,130)

Urbina apunta la ironía de este pasaje por la inexactitud de ambos razonamientos, ya que si el *Amadís* es el “primero” y el “único”, pues tiene la mayor culpa por haber iniciado “secta tan mala” y por lo tanto debería ser quemado. De modo que Urbina opina que Cervantes tomó esta obra como eje para su parodia. Don Quijote confirma esta afirmación cuando dice: “Desta mesma suerte Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos.” (I,25,303).

Don Quijote va a imitar, a parodiar a Amadís en la novela de Cervantes. Urbina nos da su punto de partida en cuanto a su análisis comparativo de las dos obras:

“de cara a Sancho y la parodia del escudero en el *Quijote*, estudiamos el papel de Gandalín en relación con los amores secretos y aventuras de Amadís de Gaula. En particular, se consideran aquellos episodios relacionados con el interés amoroso del héroe y el tema de la fidelidad en el triángulo Oriana-Amadís-Gandalín. Nos proponemos demostrar cómo Gandalín sirve de modelo a Sancho, compañero perenne que desplaza físicamente en la parodia a Dulcinea. La nueva pareja, Sancho-don Quijote, resulta de la resolución burlesca del triángulo Dulcinea-don Quijote-Sancho.” (1991:49).

Es evidente que Cervantes tenía en la mente a Gandalín y a menudo don Quijote se refiere a él, por ejemplo en I, 50 leemos: “Yo no sé qué haya más que decir; sólo me guio por el ejemplo que me da el grande Amadís de Gaula, que hizo a su escudero conde de la Ínsula Firme” (I,50,575).

Urbina apunta que Cervantes aprovechó escenas de la obra de Montalvo para la creación paródica de Sancho. Aunque Sancho no pueda compararse punto por punto a su modelo más inmediato, Gandalín, Urbina nos dice:

“toda acción de Sancho ausente en el modelo o ajena a la tradición es de por sí ejemplo de la parodia del escudero. [...] Estas desviaciones del modelo a partir

de la relación paródica básica constituyen, sin duda, el núcleo de originalidad del *Quijote*, evidencia del proceso creativo en el que Cervantes permite a sus personajes actuar con independencia, enjuiciando su propio proceder y el de sus modelos, y hasta ejerciendo aparente control sobre su devenir” (1991:86).

¿Cuáles son las razones por las que Gandalín es el modelo más próximo para Sancho Panza? Son tres según Urbina: la primera son sus funciones escuderiles, cuida al caballo, es mensajero, consejero, consolador ; su papel de testigo y participante en la aventura ; en fin, su papel de oponente con respecto al interés amoroso del amo. Las tres etapas forman el devenir del escudero como figura paródica (en el *Quijote* de 1605).

En mi opinión, el interés de la obra de Eduardo Urbina reside particularmente en su estudio comparativo entre “Sancho Panza y el enano artúrico” (1991:70-80).

LA FIGURA DEL ENANO:

Urbina no niega la relación de Sancho con tipos cómicos, sean dramáticos como lo estudiaron W.S Hendrix y Márquez Villanueva, sean folklóricos, como lo apuntaron Molho y Redondo. Pero Urbina añade la ascendencia artúrica de Sancho para demostrar que la obra de Cervantes es una parodia satírica. El enano es cómico por su composición física y por su carácter y es a menudo asociado con el loco folklórico y literario, todo lo cual comparte con Sancho Panza. Urbina apunta que:

“en su papel de escuderos, acompañantes y mensajeros, los enanos son dignos aliados del héroe al que sirven lealmente. Sin embargo, su ignorancia, su temor y su malicia, ya sean ocasión de risa o de melancolía, subrayan la idílica extravagancia de las acciones guerreras y el interés amoroso del caballero, atacando así la misma ilusión que le sustenta.” (1991:71).

El autor toma como eje al enano Ardián, compañero de Amadís de Gaula. Sancho es un labrador rústico y gordo, de modo que se parece tipológicamente al enano que tiene como papel divertir al lector (bufón y loco).

El enano y Sancho comparten su temor y cobardía, que a menudo desembocan en lo cómico de las quejas. Ardián engaña a Amadís y en vez de conducirlo ante Galaor le

conduce ante Angriote, y luego al castillo de Valdevín. Allí Amadís será encantado y derrotado por Arcalaus. Ardián sufre el castigo merecido por su malicia, y lleno de temor, rompe en quejas. Ambos, Ardián y Sancho, actúan como bufones en la corte del rey y en el palacio de los duques respectivamente. La ignorancia es otro factor que une a los dos personajes, “en parte como simpleza de loco y en parte como signo burlesco de su insuficiencia.” (1991:74).

Más que todo el enano aparece como la pareja del escudero; Ardián, al igual que Gandalín, es un leal servidor y mensajero. Pero Ardián es ambivalente: divierte y entretiene y hasta puede ser, sin quererlo, antagonista del interés amoroso de su señor (sirve de contraste y alivio cómico en el ámbito heroico de la caballería). De modo que el modelo escudero/enano proporcionó a Cervantes los elementos paródicos para su creación. Urbina habla de

“la paradójica condición del enano bufón, a su vez tipo manifiesto del tonto, del loco y de la polaridad o dualidad listo/bobo, discreto/simple, inocente/pecador. [...] El enano, como nato representante de lo grotesco, es una figura que conduce a una nueva estética, la cual, tras señalar los aspectos bajos y risibles de la realidad, desmitificar lo maravilloso y satirizar lo ideal y extravagante, abre paso a la exploración de la paradoja que le sustenta.” (1991:76).

Según Urbina, el carácter doble del enano rige y armoniza la síntesis de todos los tipos folklóricos y literarios de fondo común: el loco natural, el simple bufón, el rústico, el bobo, el gracioso, el pícaro y el criado. Según el autor, Cervantes tomó de cada uno lo que le servía para hacer una parodia, pero no para destruir un género literario sino construirlo y crearlo.

EL TRIÁNGULO SANCHO – DULCINEA – DON QUIJOTE:

Según Urbina, el triunfo de Sancho como personaje paródico es su papel de oponente en cuanto a la unión y encuentro de don Quijote con Dulcinea, y la creación narrativa de Cervantes gira en torno al encantamiento o desencantamiento de Dulcinea. La ironía consiste en que Sancho carece de las gracias escuderiles de los tradicionales

escuderos en los libros de caballería, porque su propósito como personaje es otro: la parodia. Urbina lo resume muy bien cuando nos dice:

“En la época en que escribe Cervantes se va formando en el teatro la figura del gracioso como contrapunto del galán, a base del tipo del bobo de entremeses y farsas. Se trata del *agroikos*, especie de gracioso rústico, el cual “calling attention to the realistic aspects of life [...] hieves his apotheosis as Sancho”⁴. Aunque más prominente en el drama, esta figura cómica tiene su origen en el *folktale* y es paralela, asimismo, a la del acompañante y criado del héroe. Así, fidelidad y comicidad, características esenciales de Sancho, aparecen unidas en un solo antecedente. Es preciso, por tanto, recordar que existe un tipo similar al bobo de farsas y entremeses en la literatura caballeresca, en donde, siendo figura cómica, actúa de acompañante y fiel servidor, además de ocuparse de traer al plano real la acción heroica central. Sancho, cercano a la tradición del bobo conocida por Cervantes, es asimismo heredero de tal figura anticaballeresca, a la que también pertenecen los enanos de la tradición artúrica.” (1991:89).

De modo que cabe entender que su indiscutible comicidad es definitivamente subordinada a su papel paródico de escudero.

En el *Quijote*, la figura del escudero es importantísima por la falta de aventura verdadera y de amor a una dama real (elementos de la parodia). Urbina menciona más adelante el triángulo Gandalín-Oriana-Amadís y encontramos este mismo triángulo paródico en la obra de Cervantes con Sancho-Dulcinea-don Quijote. En un principio el interés de Sancho no entra en conflicto con la presencia de Dulcinea y él no se preocupa de saber si existe tal princesa o si es verdaderamente la señora de su amo. Sin embargo, en el episodio de los batanes, don Quijote se presta a abandonarlo allí en la oscuridad peligrosa. En I,20 Sancho tiene que servir de mensajero a su amo- “el recado y embajada que había de llevar de su parte (la de don Quijote) a su señora Dulcinea”- y para ello tiene que emprender el viaje solo. Como ya es sabido, el miedo le llevará a medidas extremas. El miedo impide a Sancho actuar como verdadero escudero y es, en sí, un motivo paródico por excelencia. Repetidamente Sancho amenaza a don Quijote diciendo que él le va a abandonar para regresar a su aldea, pero lo que vemos es la

⁴ Northrop Frye, citado por E. Urbina, p.89

permanencia del escudero y la ausencia de la dama. Urbina opina que se construye este triángulo paródico hasta el capítulo 31 de la Primera Parte y, en la Segunda Parte, Sancho aparece como el “mediador en el instrumento de la salvación o perdición de don Quijote” (1991:110). Tras el episodio de Cardenio, Sancho tiene en sus manos el destino de su amo. Sancho descubre entonces quién es la supuesta Dulcinea y emprende el viaje; este es también justificado por la cédula de los pollinos: acentuación de la parodia. Antes de despedirse de su señor, Sancho ya considera a Dulcinea como una enemiga y si debe fidelidad a alguien no es a ella sino a su señor:

“Y si no, aparéjese la señora Dulcinea; que si no responde como es razón, voto hago solene a quien puedo que le tengo de sacar la buena respuesta del estómago a coces y a bofetones. Porque, ¿ dónde se ha de sufrir que un caballero andante, tan famoso como vuestra merced, se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una...?” (I,25,316).

Con la intervención del cura y del barbero, Sancho pasa a un plano secundario, como lo señala Urbina:

“en el plan ideado por Cervantes para concluir el *Quijote* de 1605 con el regreso del caballero a su aldea, Sancho figura tan sólo para mantener el nivel cómico y asegurar que no se abandone el sutil equilibrio que en su mente se da entre realidad e ilusión, entre el mundo del cura y el de don Quijote. La paródica ignorancia que le hace simple le hace también bueno, y en su bondad y simpleza parecen problemáticamente posibles los encantamientos, la existencia de Dulcinea y el valor de don Quijote.” (1991:117).

En contacto con otros personajes se pone a prueba la simpleza de Sancho, quien pese haber visto el disfraz del barbero y reconocer los encantadores (I,47) es engañado por la historia de Micomicona, incluso antes de que lo sea don Quijote.

El motivo de la recompensa, al igual que el de los encantamientos, está ligado con la parodia y Sancho admite la posibilidad de estos porque, al fin y al cabo, don Quijote es la figura proveedora de Sancho.

Al final del *Quijote* de 1605, Sancho no se “quijotiza” como es común creerlo en la crítica, nos dice Urbina, sino que Sancho llega a ser un personaje paródico completo dentro del conflicto entre el interés para la aventura y el interés amoroso.

Urbina anota que se destacan tres etapas en el desarrollo de Sancho en la Primera Parte de la novela: “1) aprendizaje a través de la rápida sucesión de aventuras y diálogos sin plena conciencia de su oficio (I,7-22); 2) apogeo del escudero a través de la desposesión de su señor (I,23-31); y 3) retroceso y renovación en esporádicas intervenciones, terminando como protector y guardián de don Quijote (I,32-52).” (1991:128). Al impedir el encuentro entre Dulcinea y don Quijote y al introducir la semilla del encantamiento, Urbina opina que Sancho nace como un nuevo tipo de personaje.

SANCHO “DILATADO”:

El *Quijote* de 1615 es un “don Quijote dilatado” nos dice Cervantes en su prólogo. El personaje de Sancho como parodia quedó bien trazado al acabar la Primera Parte. Vimos que lo realizado por el modelo Gandalín es ejecutado de modo burlesco por Sancho, quien conoce un período de aprendizaje, un ascenso central y un período de madurez donde nos aparece más alejado y silencioso. Según Urbina, la función paródica de Sancho es doble, es decir, Sancho es a la vez contraste o enemigo del caballero y compañero de éste. El autor nos dice que “esta dualidad, lejos de ser contradictoria, proviene precisamente de la tradición artúrica, donde encontramos la figura del compañero amigo, ora escudero ora caballero y ayo, y la del enemigo, anticaballeresco *agroikos* o cómico enano, exponentes ambos de un mundo ajeno.” (1991:136). De acuerdo con la fama que conoce Sancho, la Segunda Parte va a ser una extensión del personaje. Urbina afirma que el “quijotismo” de Sancho se ubica, si tal fenómeno existe, en ser el compañero de aventuras del caballero en la Primera Parte y el compañero de fama de don Quijote en la Segunda. Sin embargo, opina que la parodia matiza tal aspecto.

En el segundo *Quijote*, va a deslindarse el patrón siguiente: la concepción de la dama; la intervención del escudero; la separación de la pareja caballero-dama; el papel

disminuido del caballero y la pareja final escudero-caballero (Sancho - don Quijote). Según mi ver, en la Segunda Parte se privilegia la relación entre don Quijote y Sancho Panza y se hace el paralelismo bien conocido del simple-discreto y del loco-cuerdo. Cervantes da mucha importancia a Sancho en su Segunda Parte, ya que como lo indica tan acertadamente el cura, “las locuras del señor sin las necedades del criado no valían un ardite” (II,3,54).

El punto clave de la parodia del escudero reside en el supuesto encuentro con Dulcinea al principio de la tercera salida (o segunda en cuanto a la pareja escudero-caballero) y coincide con el motivo del caballero enamorado. Sancho salva su posición de escudero y su fama al describir a la labradora como si fuera una princesa, pero el pobre don Quijote no ve más que tres labradoras sobre tres borricos, con lo cual espera Sancho que “quizá pensará, como yo imagino, que algún encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura por hacerle mal y daño” (II,10,95). Aquí es cuando se forma la pareja Sancho-don Quijote, lo cual confirma el escudero al decir: “[...] pero como la señora Dulcinea tenga salud y contento, nosotros por acá nos avendremos y lo pasaremos lo mejor que pudiéremos, buscando nuestras aventuras y dejando al tiempo que haga de las suyas” (II,11,102).

En definitiva, este enredo burlesco del encantamiento va a ser el origen de nuevas ficciones y de las burlas de la Segunda Parte y vamos a presenciar, según Urbina, cómo el escudero efectúa su “despegue como creación” (1991:147). Sancho “dilatado” va a superar a su modelo Gandalín sin darse cuenta de lo que implica para el devenir de don Quijote; Urbina apunta que “don Quijote y Sancho vivirán las consecuencias de la burla” (1991:148).

En la Segunda Parte, la construcción de episodios y de aventuras va a hacerse en torno al motivo del encantamiento, Urbina habla de burla. Este motivo da a los personajes cierta independencia, “poseen ahora una autonomía por la que son capaces de generar

incidentes de sus propias experiencias” (1991:148). En cuanto a don Quijote, la burla le separa completamente de la Dulcinea que él concibió, todo lo cual le impide imitar a Amadís de Gaula, caballero enamorado ejemplar.

Previamente se apuntó el hecho de que en la Segunda Parte los personajes, don Quijote y Sancho en particular, eran víctimas o dependían más de la intervención de los otros personajes en la novela. Los duques tienen este papel y harán dudar al propio Sancho de su burla. Van a actuar alrededor de las gracias y la agudeza del escudero, muy cercanas a las del bufón de corte. El último párrafo de la obra de Urbina se intitula “Sancho Panza, genio y figura” (1991:164-188), ya que nuestro escudero va a verse, irónicamente, gobernador y señor, con la culminante atención de los duques. Sancho va a pretender igualar a su amo y servir del mismo modo a la duquesa:

“Yo me he arrimado a buen señor, y ha muchos meses que ando en su compañía, y he de ser otro como él, Dios queriendo” (II,32,267).

“De grandes señoras, grandes mercedes se esperan; ésta que la vuestra merced hoy me ha fecho no puede pagarse con menos si no es con desear verme armado caballero andante, para ocupar todos los días de mi vida en servir a tan alta señora” (II,32,277).

Fue Sancho quien, en la Primera Parte, dejó libre campo al cura y al barbero para que actuaran y obligaran el regreso a la aldea del caballero. De la misma manera, en la Segunda Parte, permite a los duques iniciar una serie de burlas. Sancho se contenta en su rol de bufón de corte y en presencia de la duquesa, quien “le hizo sentarse junto a sí en una silla baja [...] y todas las doncellas y dueñas de la duquesa le rodearon atentas, con grandísimo silencio, a escuchar lo que diría” (II,33,279).

Sin embargo, tal contribución de Sancho le valdrá el azotarse para librar a Dulcinea encantada; la ironía reside en que al ser este castigo asociado con la posibilidad de verse gobernador, Sancho se ve más flexible. Urbina apunta que:

“en favor de los duques puede decirse que podrían haber ideado otro engaño más cruel y menos preciso. Ahora, dadas las condiciones impuestas por Sancho, se contentan con hacerle víctima de su propia burla. El camino abierto por ellos

confirma la importancia del conflicto provocado por la presencia y participación del escudero y la centralidad del triángulo Dulcinea-don Quijote-Sancho en el desarrollo de parodia y narración." (1991:172).

Sin embargo, es en el episodio de Clavileño cuando Sancho conoce su apogeo como bufón. Tras el fingido viaje a lomos del fingido caballo, Sancho empieza a describir todo lo que supuestamente ha visto. La ironía es que Sancho monta Clavileño a mujeriegas, ya que ocupa el sitio tradicional de la doncella.

POLARIDAD DE LA PAREJA:

Para volver a la polaridad paralela de la pareja Sancho-don Quijote es interesante ver cómo don Quijote sabe de la simpleza de Sancho y cómo éste es consciente de la locura de su amo. Sin embargo, la generosidad de don Quijote y su saber hablar son pruebas de su cordura para Sancho, mientras que Sancho, ya lo hemos visto, es más que un rústico simple.

Está claro para Urbina que esta polaridad sirve a los fines burlescos de Cervantes.

La construcción de la burla va a generar un eje del burlador burlado: Sancho. Tras la aventura del Caballero del Bosque, quien Sancho reconoce ser Sansón Carrasco, deberá admitir que se trata de un encantamiento y así repetidamente hasta los azotes que van a desencantar a Dulcinea. Sancho se transforma en encantador, burlador y perseguidor de don Quijote a fin de cuentas. Su papel va creciendo una vez que Dulcinea es encantada y que don Quijote es privado de la unión (el episodio de la Cueva de Montesinos, en donde el caballero vio a su dama encantada, la coloca en un lugar inaccesible para don Quijote y marca el papel importante de Sancho, quien creó este fenómeno) y para ser creíble su polaridad se acerca a la de su señor (loco/cuerdo).

En su libro, Edwin Williamson (1991) habla de la "paradoja del cuerdo/loco" (1991:207-210) y al respecto habla de "dualismo simbólico". Don Quijote tiene intervalos de lucidez y Williamson lo interpreta de la manera siguiente: "Parece que

Cervantes está interesado en lograr cierto grado de identificación moral e intelectual del lector con don Quijote. Hay ocasiones en que al menos el lector contemporáneo podría haber estado totalmente de acuerdo con las ideas del demente caballero” (1991:207). En la Segunda Parte, don Diego de Miranda se da cuenta de este dualismo y se espanta, “porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto” (II,17,153). La locura de don Quijote es de cierto modo el vehículo del ingenio de Cervantes. Edwin Williamson dice que “la figura del Quijote no es un objeto para ridiculizar, sino el portador de los valores del autor” (1991:265).

En su conclusión, Edwin Williamson analiza la locura de don Quijote en relación con Aristóteles. Según E. Williamson, la locura de don Quijote corresponde a lo ridículo definido por Aristóteles como sigue: “un error o deformidad que no produce dolor o daño a otros” (1920:33). Sin embargo, el empeño del personaje de creer en las aventuras caballerescas representa un peligro para él mismo. Este error, que en un primer momento provoca *admiratio*, pronto llega a tener cualidad de *hamartia* (1920:50-51), a saber, “el error que empuja al héroe trágico hacia su destino”⁵. En la tercera salida de don Quijote, el encuentro con la campesina rústica, que el caballero cree ser Dulcinea encantada, transforma el optimismo inicial de don Quijote en desolación. A partir de estos elementos, el destino del caballero sólo puede ser trágico. La obsesión caballerescas tiene un origen burlesco y paródico y por esta razón el lector, aunque compasivo, no puede identificarse con el héroe y la catarsis no puede operar. La única posibilidad de desenlace es la del regreso a la realidad; sin embargo, este proceso firma, de cierto modo, la muerte del protagonista.

En cuanto a Urbina, concluye al respecto que el paralelismo entre el loco y el simple es lo que, desde un principio, hace posible la pareja don Quijote-Sancho. Al final de la

⁵ Aristóteles, citado por E. Williamson, p.270.

novela, Sancho es el único sobreviviente del triángulo: tenemos al final un Sancho “sin par”, indica Urbina.

LA IRONÍA EN EL *Quijote*:

Para volver a la noción de ironía me gustaría referirme a la obra de Edwin Williamson (1991) titulada *El Quijote y los libros de caballerías*. El punto de partida del autor es estudiar la novela de Cervantes en relación con la tradición caballerescas y en este sentido habla Mario Vargas Llosa de “simbiosis dialéctica” (1991:13). Se podría entender que la parodia presente en la novela era para acabar de aniquilar la literatura caballerescas, pero Vargas Llosa termina su presentación de la obra de Williamson diciendo:

“El libro de Edwin Williamson es una valiosa contribución para entender esta verdad: el *Quijote*, en vez de acabar con el género caballeresco, lo coronó con una extraordinaria novela que fue, entre otras cosas, una victoria póstuma de la tradición narrativa que se inició en las aldeas y cortes de Bretaña. Gracias al *Quijote*, Lancelot, los Amadis y Palmarines todavía rompen lanzas en pos de su quimérico e indestructible ideal” (1991:17).

El prólogo a la Primera Parte es dónde se ve con más exactitud la postura de Cervantes en cuanto a su narración. Edwin Williamson apunta la importancia del dicho “debajo de mi manto, al rey mato” (I,Prólogo,80); es decir, como lo explica en su conclusión, que destrona la presunción del lector (1991:267). La palabra ‘rey’ hace referencia al lector “al cual Cervantes acaba de invitar a considerarse el juez soberano del texto” (1991:124). Este dicho representaría la declaración de una intención irónica por parte del autor. Williamson nos dice que “los ruegos y súplicas al lector de otros autores, especialmente los de los libros de caballerías españolas, se sustituyen aquí por una postura dialéctica que implica una relación entre autor y lector cargada de posibilidades irónicas” (1991:125). En el prólogo, se nos pinta a un Cervantes preocupado frente a la escritura o no escritura de un prólogo al lector. La cita de autoridades se critica

irónicamente; Cervantes no parece querer corroboración de nadie para decir lo que intenta decir. Cervantes da una autoimagen de un escritor tímido y honesto, mientras que su amigo le recomienda engañar al lector pretendiendo seguir la tradición, aunque presente a su novela como una ficción (hasta cierta medida se creía que las aventuras caballerescas eran verdaderas en la Edad Media). Cervantes se propone desacreditar estas aventuras legendarias de antaño, pero su amigo va más allá al decir: "Llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada de estos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzádes, no habríades alcanzado poco" (I,Prólogo,85).

Edwin Williamson se refiere luego a una narración a dos niveles (dos lectores), aquí es donde el papel de la ironía es primordial, así leemos:

"[...] la ironía narrativa en la que el sentido superficial de la "historia" será modificado, si no contradicho, por el sentido de la "invención": las andanzas de don Quijote podrían parecer poco más realidad, pero la inventiva de Cervantes va a transformar estas aventuras en una experiencia estética, cuyo valor el lector no podrá determinar por meras consideraciones de verosimilitud histórica" (1991:131).

EL AUTOR IRÓNICO:

Según Edwin Williamson, el autor (Cervantes) es "el cómplice más importante de la duplicidad y el ataque irónico de Sancho" (1991:196). Williamson presenta una serie de recursos al servicio de la ironía utilizados por Cervantes en su *Quijote* (1991:195-207). La contradicción es uno de ellos: cuando los personajes de la obra creen algo, a menudo se les presenta una situación o afirmación contrarias. El malentendido es otro recurso: en el episodio de los mazos de batán, Sancho le oculta información a don Quijote, lo cual resulta en un gran malentendido. En fin, la discrepancia es otra táctica: en su narración Cervantes retoma las palabras de un personaje, lo cual produce una discrepancia entre la subjetividad del personaje en

cuestión y la objetividad de la narración. Edwin Williamson da el ejemplo siguiente: “don Quijote salió fuera de la venta a hacer la centinela del *castillo*, como había prometido” (I,43,510 la cursiva es mía). Esta técnica es la del estilo indirecto libre y Cervantes la aprovecha para su juego irónico. Edwin Williamson dice al respecto que “al apropiarse de los discursos de sus personajes, Cervantes aumenta las posibilidades de manipularlos” (1991:198).

LOS ENCANTADORES, ELEMENTO IRÓNICO DE LA NOVELA:

En un primer momento, los encantadores aparecen como una defensa o, para utilizar las palabras de Ballester, un “instrumento táctico” (1975:149) para don Quijote, lo cual puede resultar muy peligroso ya que, como lo indica Torrente Ballester, “el edificio imaginativo levantado a ciencia y conciencia por don Quijote es frágil, pero, lo que es más grave, él mismo está implicado en la construcción, que sin él se viene abajo, pero que si se derrumba por causas ajenas a él mismo, lo arrastra consigo” (1975:147). Este recurso defensivo del caballero fue, si lo recordamos bien, introducido por la sobrina de don Quijote, quien le explica que su aposento fue quemado por “un encantador que vino sobre una nube” (I,7,141). A partir de entonces don Quijote se apodera de esta invención y el uso de estos encantadores va a ser de explicar distintas metamorfosis (molinos-gigantes, rebaños-ejércitos, venta-castillo, etc.). Cosa interesante, Torrente Ballester viene a preguntarse si los encantadores no revelarían de hecho la ironía de don Quijote. En efecto, ¿no se estaría burlando de los que creen burlarse de él? Por supuesto, don Quijote no puede admitir que el caballero del bosque no es más que Sansón Carrasco y otras ocurrencias parecidas, porque esto significaría el final de la intriga. De modo que se puede decir que el caballero domina la situación y es consciente de lo que se está pasando a su alrededor. ¿Sería don Quijote actor y director entonces?

En su estudio (1958) Richard L. Predmore indica que el encantamiento también está presente en la mente de los otros personajes de la novela, la mayoría no cree en él, pero ciertos personajes no dudan en hacer uso del encantamiento para engañar a don Quijote. Respecto a este procedimiento hay a menudo confusión. Los personajes que entran en este juego son Sancho, Carrasco y los Duques. En un principio, Sancho se enfrasca en las aventuras sin el conocimiento de los encantamientos. Sin embargo, pronto harán parte integrante de su vida también. El primer encuentro de Sancho con el encantamiento se hace en la venta mientras éste está durmiendo y Maritormes se mete en su cama. Sancho acaba diciendo: “sin duda, señor, que éste es el moro encantado, y debe de guardar el tesoro para otros, y para nosotros sólo guarda las puñadas y los candalijos” (I,17,219). Más adelante Sancho sentirá la íntima necesidad del encantamiento, pues en efecto el encantamiento alimenta, de cierto modo, las ilusiones del escudero y su interés económico. Así, tras el episodio de los cueros de vino, Sancho persiste en su creencia de que don Quijote ha matado al gigante y que lo que dicen los otros ser vino derramado es para él sangre derramada: una vez el gigante derrotado, Sancho puede esperar la recompensa prometida por su amo. De hecho la relación de Sancho con el encantamiento puede dividirse en dos partes: circunstancias en las que la explicación por encantamiento no convence a Sancho, porque no le amenazan (el caballero del bosque y su escudero que no son otros que Carrasco y Tomé Cecial o el mayordomo del duque que se parece a la condesa Trifaldi) y las ocasiones en las que Sancho usa del encantamiento para sus fines propios. La ironía va a ser que Sancho acabará siendo el engañado y deberá azotarse tres mil trescientas veces para devolver a Dulcinea su condición primera (según la visión de don Quijote, por supuesto). En resumen, los encantadores en el *Quijote* son problemáticos (contrariamente a los del modelo *Amadís*). Predmore concluye diciendo que:

“por cualquier lado que se penetre en el *Quijote* se tropieza al poco trecho con el alterar del ser y del parecer. [...] Hace años que el verlo hizo decir que en la gran novela de Cervantes existen dos mundos: el del ser y el del parecer. En mayor o menor grado, los personajes del *Quijote* tienen que vivir en ambos mundos. Definido en su función más amplia, el encantamiento es un artificio creado por la mente humana como respuesta a la desconcertante y a veces penosa necesidad de reconciliar estos dos mundos.” (1958:75-76).

Efectivamente no son únicamente los personajes simples e ignorantes (el ventero, Teresa Panza) los que creen en el encantamiento, sino las figuras instruidas también como el Cura y el Bachiller, que no se explican la correspondencia entre Teresa Panza y una duquesa a no ser que sea cosa de encantamiento al fin y al cabo.

LA IRONÍA DE SANCHO PANZA:

Edwin Williamson en su párrafo titulado “la ironía de Sancho” (1991:188-195) va a focalizarse sobre la oposición irónica de Sancho a don Quijote. Desde el principio, el lector ve la diferencia entre don Quijote y Sancho. Tras el episodio de los molinos don Quijote no se queja, pero Sancho le hace saber que él sí lo haría por más mínimo que fuera el mal. Sancho es dormilón mientras don Quijote piensa en Dulcinea; Sancho es comilón y don Quijote se sustenta de sabrosas memorias; don Quijote ha leído muchísimo, Sancho no sabe leer o escribir; don Quijote es un hidalgo culto y Sancho es un campesino rústico guiado por sus inclinaciones naturales. Sancho es cobarde y su relación con don Quijote cambia radicalmente en el episodio de los mazos de batán (I,20). Sancho le ruega a don Quijote que no vaya a averiguar qué ruido es aquél y acaba hablando caballerescamente: “Por un solo Dios, señor mío, que non se me faga tal desaguizado” (I,20,247). Sus estratagemas no funcionaron y por primera vez va a mentir a su amo al hacer referencia al cielo y a la Fortuna que le han oído lamentarse (I,20,248). La lealtad de Sancho también es quebrantada cuando al volver de su supuesta visita al Toboso miente al respecto de su encuentro con Dulcinea (I,30-31). Tal mentira no es bien intencionada, sino que es el fruto de la ironía de Sancho. Sancho

sabe ahora que Dulcinea no existe y en vez de ir en el sentido de su amo describe a la dama, a sabiendas, muy irónicamente. Edwin Williamson nos dice que “el engaño de Sancho abre una nueva fase en la narración en la que se da una ruptura entre las verdaderas intenciones de un personaje y el significado literal de sus palabras y acciones. Su juego irónico sobre la existencia de Dulcinea contamina el núcleo mismo del mundo caballeresco de don Quijote” (1991:194). A continuación, Edwin Williamson habla de “capa artificial del escudero” (idem). Toda esta ironía presente en el lenguaje del escudero podría motivar y ser el tema de otro trabajo por la importancia y la proliferación de este aspecto.

Podemos entonces hablar del papel de antagonista de Sancho Panza. Gonzalo Torrente Ballester nos dice que:

“Sancho Panza constituye por sí solo un caso especial, ya que en su comportamiento se mezclan por igual las funciones de “coadyuvante” y de “oponente”. Coadyuvante desde su concepción misma, puesto que entra en la novela para dar la réplica al protagonista; coadyuvante también en todas las funciones que se derivan de su papel de criado y de amigo, ambas mantenidas hasta el final; pero “oponente”, a) en cuanto su visión correcta de la realidad le lleva a desbaratar y rectificar constantemente las transformaciones de don Quijote (no son gigantes, son molinos; no son ejércitos, son ovejas, etc.) y b), en cuanto jugador tramposo, pues si bien es cierto que entra en el juego de don Quijote, lo es también que “lo engaña”.” (1975:96-97).

El autor subraya que esta presencia antagonista de Sancho es continua en la novela. Podría decirse que los encantadores también comparten esta presencia continua y antagonista con el escudero.

SANCHO PANZA Y LA PARODIA:

Siguiendo el estudio de la ironía es interesante la obra de Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego* (1975). El párrafo titulado “‘El Quijote’ como parodia” pone de relieve el hecho de que es bien recibida la idea del *Quijote* como parodia de los libros de caballerías. El autor nos informa que:

“decir parodia [...] remite a unos procedimientos y a una actitud (del artista) básica y continuada, con promesa de comicidad, que el *Diccionario de la Real Academia de la lengua española* recoge en su definición:

Parodia.—Imitación burlesca, las más de las veces escrita en verso, de una obra seria de la literatura, palabras en las que, pese el justificado silencio sobre los procedimientos empleados, la voz “imitación”, sustantivo nuclear del sintagma completo, actúa de indicativo, como señalando el camino a seguir en cualquier examen de intención más amplia: la comparación entre el modelo y la parodia”. (1975:11-12).

El modelo que es imitado está presente de “modo referencial”, es decir, que no se le modifica sino que el autor toma características del modelo que le convienen y los traspone a la parodia, obra nueva. El autor utiliza al modelo “como material básico de la proyectada obra nueva” (1975:12). El adjetivo burlesco remite a la comicidad de la nueva obra paródica. El modelo-referente para el lector moderno no es tan presente (históricamente); Torrente Ballester habla de “evaporación”, sin embargo, en la obra misma hay referencias a los libros de caballerías y al modelo-referente *Amadís de Gaula*.

En cuanto a Sancho, es interesante el hecho de que, contrariamente a don Quijote (ejemplo de la penitencia de Beltenebros) no quiere imitar y no lo hace. “Sancho es Sancho, no quiere ser más que Sancho, y si la fortuna le depara una ínsula que gobernar o un condado de que titularse, podrá cambiar el atuendo o decir menos refranes, pero seguirá siendo el que era. Sancho es invariable, es siempre igual a sí mismo – es en cierto modo – una tautología” (1975:54).

Interesante es también el párrafo titulado “La invención de Sancho Panza” (1975:88-92). Sancho aparece en el Protoquijote y es ocurrencia del ventero como ya lo hemos mencionado. Lo cual parece indicar que don Quijote le confiere a su escudero una función secundaria: lo esencial para el caballero andante son su caballo y su dama Dulcinea. Sin embargo, Cervantes y, nosotros lectores, consideramos a Sancho como a un personaje primordial, en nada secundario a la acción. Al respecto, Torrente Ballester

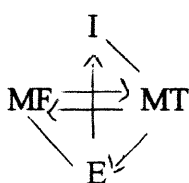
dice que “ninguno es más importante que el otro, y el uno supone el otro como se suponen la luz y la oscuridad, el sí y el no” (1975:88). Avellaneda no comprendió a nuestro escudero y redujo su personalidad “a la de un mero productor de chistes chocarreros” (1975:88). De modo que para Avellaneda Sancho viene a ser una figura grosera, mientras que para Cervantes Sancho es un personaje grotesco.

Por supuesto la invención del escudero cambió muchas cosas dentro de la novela y el mayor cambio es sin duda alguna la introducción del diálogo que da forma a la novela que tenemos. Este aspecto del diálogo será revisitado con la obra de Mancing. (capacidad de juego de Sancho).

Siempre siguiendo este hilo de la parodia hay que destacar la obra de Juan Ignacio Ferreras, *La estructura paródica del Quijote* (1982). El autor parte del punto de vista de que la novela es una obra satírica que se basa sobre la parodia, lo cual constituye para él la primera estructura de la novela. El lenguaje empleado también clasifica la novela como obra cómica. Dentro del lenguaje también se puede destacar una estructura irónica de la obra. Las dos últimas estructuras caben en la primera. Los cuatro mundos de la estructura paródica son los siguientes, según Ferreras: el *intramundo* o universo voluntario que es interior y reside en la voluntad del personaje (el hidalgo que quiere ser caballero andante, por ejemplo); el *mundo transformado* por don Quijote, es una apariencia que se quiere mundo real y es la primera consecuencia paródica de la obra; el *mundo fingido* (otra consecuencia paródica) es cuando los otros personajes crean aún otra realidad aparente; en fin, el *extramundo* que es la realidad objetiva. Es evidente que hay una relación problemática entre el intramundo y el extramundo que dan principio a los otros dos dentro de la estructura paródica de la novela. El autor nos explica que la forma paródica de un esquema novelesco funciona a dos niveles o que contiene ya un doble funcionamiento:

“la de funcionar por sí mismo, y la de funcionar con referencia a otra cosa, a otro esquema. Claro que en una parodia que llamaremos simple, el protagonista puede ajustar su conducta al modelo referido y contentarse con esta imitación, aunque en la imitación misma aparezca ya el desfase, la dimensión grotesca o ridícula buscada. Pero la estructura paródica es abierta, puede permitir esa parodia simple que queda anotada, pero puede también permitir o inspirar o concitar, es igual, una doble dimensión: el protagonista imita ridículamente al modelo por una parte, y por otra, puede ser protagonista de su propia aventura; surge así un doble universo, una doble motivación, una duplicidad que, sin embargo, no escinde al protagonista ni a la obra” (1982:92-93).

De modo que en el *Quijote* se pueden ver dos mundos y dos protagonistas con el episodio clave de la *Ínsula Barataria* en la que Sancho es el único protagonista. Lo interesante es ver lo que ocurre cuando este regresa del gobierno y este aspecto lo veremos más adelante; pero se ve muy bien que la categorización absoluta de Sancho como escudero paródico puede resultar limitadora, porque al volver de su propia aventura Sancho habrá madurado. Hecho interesantísimo es la parte de los esquemas que explican la relación de los personajes con los cuatro universos de la estructura paródica expuestos antes y donde el autor nos explica las funciones activas y pasivas de don Quijote y, más particularmente, de Sancho Panza.



Las funciones activas significan que la acción proviene del mismo personaje, o de sus universos. Sancho tiene más funciones activas que don Quijote, ya que es más complejo por la transformación

que sufre a lo largo de la novela. El autor nos dice con razón que “don Quijote nace entero en el primer capítulo, Sancho se va creando, naciendo a lo largo de la obra” (1982:103). Cuando Sancho se enfrenta a su amo (I) él es extramundo. Sancho también es mundo transformado (MT) que se enfrenta al mundo fingido (MF) de los Duques con la *Ínsula Barataria*. Además Sancho es extramundo y mundo fingido frente al MT de su amo para convertir a una rústica muchacha en Dulcinea. Sin embargo, notamos que Sancho no tiene verdadero intramundo que crea un mundo transformado (aunque habría que ver la aventura pastoril que quiere emprender al final de la novela). El autor nos

dice que “el intramundo de Sancho es creación, hasta cierto punto, del mismo don Quijote, por eso, supongo, carece de fuerza suficiente para organizar o engendrar su propio mundo transformado, MT” (1982:103). Añadiría que también es porque no asimila este mundo de la imitación paródica.

Las funciones pasivas no dependen de Sancho Panza sino de los universos que le rodean y le atacan. El extramundo que se convierte en MF choca con el MT que es la ínsula y acaba arrebatándole. El extramundo también ataca al escudero sin intermediario: Sancho es manteado, atacado a palos, etc. En resumidas cuentas, Sancho sólo se rebela en contra del extramundo y del mundo fingido del extramundo.

Todo lo cual nos da la impresión de una galería de espejos que se envían y reenvían imágenes. Sancho está metido en esta espiral, pero sale de ella de vez en cuando, lucha en contra de esta a la inversa de don Quijote, que parece complacerse de que todo el mundo entre en lo que, en un principio, resultó ser su juego.

Para completar el estudio previo de Eduardo Urbina resulta interesante, a continuación, analizar otra de sus obras, *Principios y fines del Quijote* (1990).

Al hablar de ironía Urbina nos dice que él parte del estudio de D.H. Green en *Irony in the Medieval Romance* (1979). Urbina dice que:

“constituye la ironía una voz interna usada de manera crítica y consciente a fin de exponer las incongruencias en que da el género en su evolución y que se deben, principalmente, a la imperfecta yuxtaposición de lo caballeresco y lo amoroso como ideales alternativos de conducta. Sirve la ironía a su vez para inspirar nuevas aproximaciones a través de un discurso interpretativo y renovador y de un proceso doble de desmitificación y re-idealización, según el caso, al tiempo que ocurre un progresivo distanciamiento de los temas y motivos propios del género” (1990:6-7).

La parodia crea una doble perspectiva. En efecto, para Green “irony is a statement, or presentation of an action or situation, in which the real or intended meaning conveyed to

the initiated intentionally diverges from, and is incongruous with, the apparent or pretended meaning presented to the uninitiated” (1979:9).

La parodia se realiza con el uso de la ironía, en este sentido nos dice Urbina que “la ironía es el principio narrativo del complejo proceso intertextual que Cervantes lleva a cabo con el fin de satirizar lo que los libros de caballerías representaban como literatura y como lectura” (1990:35). Urbina distingue cinco tipos de ironía: la ironía temática, la ironía verbal, la ironía narrativa, la ironía dramática y la ironía estructural. La que más atractivo tiene para este estudio es la ironía estructural (1990:73-78). Green observa: “where the contrast is between the ironic statement and *another* context we are dealing with the specific category of structural irony” (1979:326). Urbina apunta muy ciertamente que este tipo de ironía se observa sobre todo en la relación de don Quijote y Sancho Panza. En esta relación se enfrentan dos mundos distintos, el mundo caballeresco y el anticaballeresco, que abren sobre innumerables contrastes. La creación paródica del *Quijote* depende justamente de este contraste y de la distancia de nuestros protagonistas con sus modelos: la ironía se encarga de hacerlo saber al lector y de recordárselo. Sin embargo, estoy en desacuerdo con Urbina que parece querer explicarlo todo por la ironía estructural así como el personaje de Sancho Panza. A propósito de Sancho leemos,

“en lugar de ignorar lo obvio y forzar una caracterización constante del personaje, innecesaria e inexistente, y en lugar de tratar de explicar las inconsistencias como si se tratara de un ser de carne y hueso, resulta preferible reconocer primero el tipo de narración que es el *Quijote*, los principios y fines de su creación, y admitir la presencia de la ironía estructural en su composición” (1990:75).

Tal argumento parece quitarle a nuestro personaje toda prerrogativa, como si su destino fuera ya bien definido y no tuviera vida hasta cierto punto. Para mí, Sancho Panza, al igual que don Quijote por otro lado, toma las riendas de su devenir de cierto modo y sale de las páginas de la novela para entrar en escena ante el lector, moverse y vivir ante

nuestros ojos admirativos. Sancho es más que una figura paródica, dependiente de un modelo que le da vida según la ironía le confiere. Para Urbina, la parodia es el factor clave en la composición y la creación de la novela y de Sancho Panza en cuanto nos interesa. De modo que la parodia no es ya solo formal sino orgánica. Hay que matizar, ya que los dos mundos contrastantes en los que se basan la parodia y la ironía se deslizan, porque el mundo real de Sancho no es inexistente, pero casi, así que su mundo se funde con el de don Quijote o, mejor dicho, ambos mundos encuentran un punto intermedio en donde se fundan y no forman más que uno.

En su obra *The Half-way House of Fiction*, Williamson duda de que la parodia sea el principio y fin de la creación del *Quijote*. En la Segunda Parte de la obra, Williamson opina que Cervantes crea una ficción que produce *pathos*: “a kind of half-way house between medieval romance and the modern novel...between romance and a kind of realism, self-consciously retaining the narrative equivocations of Renaissance comic romance, while reflecting much of the substance of lived experience that characterizes the modern novel”⁶.

Hagamos entonces un balance diciendo que Cervantes parodia las novelas caballerescas intencionalmente con distancia crítica, cómica e irónica. Eduardo Urbina, como ya lo vimos, ubica su estudio del personaje de Sancho Panza en este mismo marco: un personaje literario (escudero) dentro de la tradición, en nuestro caso, tradición parodiada. Sin embargo, a mi parecer, el personaje de Sancho Panza no debe de ser leído como una síntesis bitextual sino como una síntesis pluritextual o multigenética. En un primer momento, ver a Sancho como escudero es admitir que se somete a la autoridad de don Quijote y tal no me parece ser el caso, como lo veremos con el episodio de la *Ínsula Barataria*. En un segundo momento, considerar a Sancho

⁶ Williamson, citado por E. Urbina, p.139.

como a un escudero *paródico* es de cierto modo quitarle la vida, limitarlo y verlo como un simple fantoche al servicio de la creación paródica del autor.

EVOLUCIÓN Y TRIUNFO DE SANCHO PANZA:

Para esta parte, la obra de Howard Mancing, *The Chivalric World of Don Quijote (style, structure, and narrative technique—1982)*, tiene gran interés y guiará nuestros pasos. Nos importan particularmente tres párrafos en su obra. “Sancho Panza: Reality” (1982:49-54) es el primer párrafo del capítulo intitulado “Knighthood Compromised”. De entrada el autor nos dice: “the most important single event in Cervantes’s novel, after the original exposition, is the introduction of Sancho Panza” (1982:49). En efecto, la introducción del escudero con su mundo anticaballeresco va a operar un cambio en la persona de su amo, don Quijote. Su introducción va acompañada por tres cosas, según Mancing: el rol de “Reality Instructor” (1982:49) de Sancho, el diálogo que va a humanizar ambos personajes y el elemento humorístico (la risa). Sancho va a apartar a don Quijote de su ideal caballeresco, sin embargo Sancho, paradójica o complementariamente, va a entrar en el juego de buen gusto y en ocasiones parecerá ser más quijotesco que el propio don Quijote.

Es interesante ver que ambos se van de sus casas sin decir palabra a nadie, en efecto, leemos en la primera salida “Y así, sin dar parte a persona alguna de su intención, y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día,[...] por la puerta falsa de un corral salió al campo” (I,2,104) y en la segunda salida, “sin despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni don Quijote de su ama y sobrina, una noche se salieron del lugar sin que persona los viese” (I,7,142). Lo cual marca una similitud de actuación que irá aumentando en sus aventuras juntos.

El segundo párrafo de particular importancia es el de “Sancho Panza: Chivalry” (1982:72-81). Sancho es introducido en la novela para ser parte del mundo caballeresco

de don Quijote y para atacarlo desde dentro como ya lo vimos, pero su presencia es mucho más compleja y nos dice Mancing que hay que considerar el desarrollo del personaje "in terms of the rethoric of chivalry" (1982:72). Se le da mayor importancia a Sancho entre los capítulos 15 y 31 de la Primera Parte. El diálogo más largo e interesante del escudero se encuentra precisamente en el capítulo 20 que corresponde al discurso de Sancho, quien quiere que don Quijote se quede a su lado en el episodio de los batanes. Sin embargo, este pertinente discurso no convence a don Quijote. Su prestación no es sin antecedentes, de modo que no sorprende a un lector atento el desarrollo del escudero: Sancho ya había empezado a usar los arcaísmos propios de don Quijote y de la caballerisca (véanse los capítulos 10 y 16). Mancing habla de "growing self-confidence as he settles comfortably into his assigned role" (1982:80). Sin embargo, en presencia de otros personajes, Sancho tiende a ser un personaje estereotipado, sujeto a la risa de los demás y con un rol estático (finales de la Primera Parte), cuando el lector ha tenido evidencia de que el escudero es y puede ser mucho más que eso. En compañía de don Quijote, personaje no menos extraordinario, Sancho ha podido percibir el mundo con otros ojos y ha crecido su personalidad, todo lo cual se refleja en la manera que tiene de expresar sus ideas.

A modo de resumen entonces, se puede decir que la Primera Parte es un esbozo inicial del personaje, Sancho Panza. A partir del capítulo 7, el personaje va evolucionando y entrando en el mundo caballeresco de don Quijote hasta asimilarlo y controlarlo.

El último párrafo al que se debe mencionar de la obra de Mancing se titula "Sancho Panza: Triumph" (1982:171-182). Mencionemos aquí dos pasajes de la obra de Cervantes para ilustrar esta idea de triunfo de Sancho, ejemplos sobre los que volveremos más tarde en nuestra reflexión. El capítulo 5 de la Segunda Parte da una vez más razón a la idea que Sancho es más sofisticado de lo que se cree, como lo demuestra la discusión con su mujer Teresa:

“Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese; pero que no quiso dejar de traducirlo, por cumplir con lo que a su oficio debía, y así, prosiguió diciendo” (II,5,60).

Dentro del capítulo mismo se interrumpe la narración dos veces para volver a reiterar la opinión del traductor. El capítulo 10 de la Segunda Parte también tiene su importancia, pues es donde la trayectoria de Sancho parece cambiar definitivamente de rumbo, aunque hay precedentes que nos preparen a entenderlo sin sorpresa. Don Quijote no puede permitirse la no existencia de Dulcinea al igual que su escudero y, este no puede permitirse que don Quijote vuelva a la realidad. Ambos necesitan quedarse en el juego. El escoger una rústica para identificar a Dulcinea parece ser un proceso lógico, ya que no es inédito convertir el estatus social de un personaje en la novela: recordemos que don Quijote transformó a Maritornes en princesa, por ejemplo. Sancho solo sigue el hilo de su amo. De modo que en gran medida los eventos de la Segunda Parte tienen su germen y su explicación en la Primera Parte (en cuanto a Sancho). Hasta cierta medida me atrevería a decir que Sancho acaba acercándose a la definición de caballero. En la Segunda Parte asimila por completo el mundo caballeresco de don Quijote; es Sancho quien aconseja una tercera salida (II,4) y es él quien desea una cuarta, ya no como caballeros sino como pastores (II,74). Cuando Sancho es gobernador de la ínsula se propone la meta de “favorecer a los labradores, guardar sus preeminencias a los hidalgos, premiar los virtuosos, y, sobre todo, tener respeto a la religión y a la honra de los religiosos” (II,49,391). Sancho usa arcaísmos caballerescos más que su propio amo en la Parte II y, de hecho, es el último en usar arcaísmos y en alabar a los libros de caballerías. Mancing concluye diciendo: “Sancho Panza may have been introduced reluctantly and hesitatingly into Don Quijote’s world of chivalry, but he eventually assimilated it and mastered it, becoming its eloquent defender and living proof of its positive influence” (1982:182).

En la Segunda Parte, don Quijote y Sancho Panza tienen un asunto pendiente: el desencanto de Dulcinea, lo cual da mayor unidad a la pareja don Quijote-Sancho. Al respecto, Williamson nos dice que “así pues, en la segunda parte hay un cambio de énfasis de la acción al personaje, acompañado de una interdependencia más íntima de los personajes principales” (1991:230). Sin embargo, la aparición de Merlín transforma esta relación y podemos decir que, de cierto modo, don Quijote depende entonces de Sancho. Efectivamente la principal aventura que un caballero pueda tener es la de ir al rescate de su dama, pero esta aventura es guardada a Sancho, lo cual es muy significativo. Williamson dedica un capítulo a Sancho titulado “el triunfo de Sancho y sus repercusiones” (1991:235-244). Efectivamente la actuación de Sancho en la Ínsula Barataria es fuente de *admiratio* para el lector que no acaba de acostumbrarse a la complejidad del personaje. Williamson nos dice que “en su nuevo papel Sancho amenaza con eclipsar al caballero loco, su éxito como gobernador representa, por así decirlo, una cesión de ingenio del amo arruinado al criado *arriviste*” (1991:235). Sin embargo, no coincido con Williamson aquí porque es verdad que Sancho es mucho más activo y presente en esta parte de la obra, pero nunca se olvida la presencia del caballero, sea por las alusiones que hace Sancho a su amo sea por los capítulos dedicados a las bromas que los duques continúan haciéndole a don Quijote. Williamson habla entonces del triunfo de Sancho sobre don Quijote, porque el episodio de la Ínsula Barataria se enmarca dentro de la locura de don Quijote, pero el rechazo final de ser gobernador marca la madurez de Sancho, que se da cuenta de que esta situación no es racionalmente posible. Así que, como dice Williamson, “el cuerdo Sancho lleva la ventaja sobre el loco Quijote, cuya obsesión caballerisca demuestra ser improductiva, incluso desde su propia perspectiva” (1991:239). Todo esto para llegar a decir que si Sancho regresara para ser escudero de nuevo, esta progresión lógica de la que vamos hablando daría marcha atrás, ya que se ha pasado a un nuevo principio de la autoridad

de Sancho sobre don Quijote y no el contrario, que corresponde al antiguo principio. Williamson nos dice que la intervención del autor en la narración es aquí necesaria para que la intriga continúe y el episodio de la caída de Sancho en un pozo de donde le rescata don Quijote tiene esta misma función: la de restituir la autoridad de don Quijote. En efecto, se trata de “restablecer en términos simbólicos la previa dependencia del escudero para con su amo” (1991:240). Pero ¿la restituye en realidad? Hasta ahora hemos visto que don Quijote y Sancho están muy unidos, ante todo en la Segunda Parte, pero cabe preguntarse si siguen estándolo o no, porque si la respuesta es más bien negativa, entonces Sancho ya no podría definirse como escudero al servicio del caballero. Williamson nos dice que “en realidad, el motivo de la flagelación de Sancho es un símbolo apropiado de la difícil situación creativa de Cervantes, porque este motivo trivial es lo único que queda ya para mantener unidos a don Quijote y a Sancho” (1991:244). Al final el lector se da cuenta de que Sancho es muy apto para el mando y la autoridad mientras que don Quijote está abatido. Sin embargo, no quiero hablar yo, como lo hizo Madariaga, de “quijotización” y “sanchificación” o de ascenso y descenso, porque me parecen ser nociones demasiado vagas, o por lo menos, nociones demasiado generales y absolutas.

Para volver a la idea de autoridad, quizás cabría entender el uso de los refranes por el personaje como una estrategia que tendría como finalidad alejarse de la autoridad de don Quijote y construir la suya. Al respecto me pareció interesantísimo lo que dice María Cecilia Colombi al hablar de los refranes en el *Quijote*, cuya estrategia podría consistir en “evadir la responsabilidad de la autoría, citando a la voz de la tradición; la finalidad, por otra parte, está relacionada con el propósito de reforzar la autoridad de su propio discurso” (1989:107). Así que para Sancho los refranes son un verdadero tesoro. Nos dice la autora que son su encanto (por su naturaleza cómica que también tienen). Sancho se sirve de los refranes como instrumento para convencer a don Quijote y la

verdad es que funciona bastante bien. En este aspecto también Sancho es muy complejo y heterogéneo, ya que en su lenguaje coexisten varios registros: el rústico, el cortesano y el académico. El sociolecto de Sancho evoluciona entonces (Paz Gago 1995:143-166).

SUPERACIÓN DE LA CONDICIÓN PARÓDICA DE SANCHO PANZA:

En mi opinión se quiere definir a Sancho Panza con los datos encontrados en la obra o con las opiniones que los otros personajes tienen de él. Sin embargo, Sancho evoluciona y su actuación a menudo contradice y sorprende estas opiniones. ¿Sería Sancho hijo de sus obras y no hijo de Cervantes? Parece en efecto que Sancho se dibuje y construya a sí mismo. La presentación inicial que se da del personaje crea a Sancho, pero se irá completando esta creación. Es verdad que corresponde a un escudero paródico, pero el definirle absolutamente como tal limita al personaje, a mi parecer, y lo reduce a un títere al servicio de la ironía. Sancho es un personaje compuesto al igual que la palabra “baciuelmo” que responde a perspectivas múltiples y no a una sola, que es lo que hace Urbina en su estudio de Sancho. Sancho es una mezcla de géneros al igual que la obra del *Quijote*.

Vemos entonces que lo que dice el propio Sancho al principio de la Segunda Parte, “pero digan lo que quisieren; que desnudo nací, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; aunque por verme puesto en libros y andar por ese mundo de mano en mano, no se me da un higo que digan de mi todo lo que quisieren” (II,8,83) podría ser en definitiva una nota burlona a los críticos o bien, mi punto de vista más esperanzador, las palabras de un Sancho en vía de evolución que no dejará que se le pinte como no es en realidad.

SUPERACIÓN DE SANCHO PANZA.

En mi tercera parte, intentaré mostrar que en vez de forzar una categorización constante del personaje, habría que prestar atención a lo que Sancho nos revela sobre él mismo. Sancho no es un títere en el sentido de que no es un personaje que nace con todas sus características bien determinadas: el lector descubre a Sancho poco a poco y no cabe duda de que no se le tiene que ver como un personaje acabado. A mi ver, es aquí en donde radica el interés mayor del personaje y creo que no es por nada que el propio Sancho se queje de la reputación que se le da en la publicación de sus primeras aventuras con don Quijote, así como el hecho de ser comilón. Sancho no tiene el carácter de plenitud de don Quijote, cuya figura permanece substancialmente la misma, salvo cierta evolución originada por Sancho. Por otra parte, el nombre mismo del personaje – Sancho Panza – no lo define, como el hecho de ser escudero tampoco lo define. Sancho como escudero es una cosa y Sancho como persona literaria es otra mucho más abarcadora de posibilidades y profundidades del carácter.

Desde un principio el lector se crea opiniones sobre Sancho por “intromisión” de las distintas instancias de la enunciación (el historiador árabe, el traductor, el segundo autor y los distintos personajes). El punto de vista lingüístico de Bajtin será un primer método de análisis que pondrá en evidencia el plurilingüismo y el dialogismo presentes de manera evolutiva en los discursos de Sancho. El punto de vista narratológico de Genette nos permitirá ver cómo de las distintas voces nace una imagen de Sancho Panza y de esta imagen depende, en gran parte, nuestra relación de lectores con el personaje.

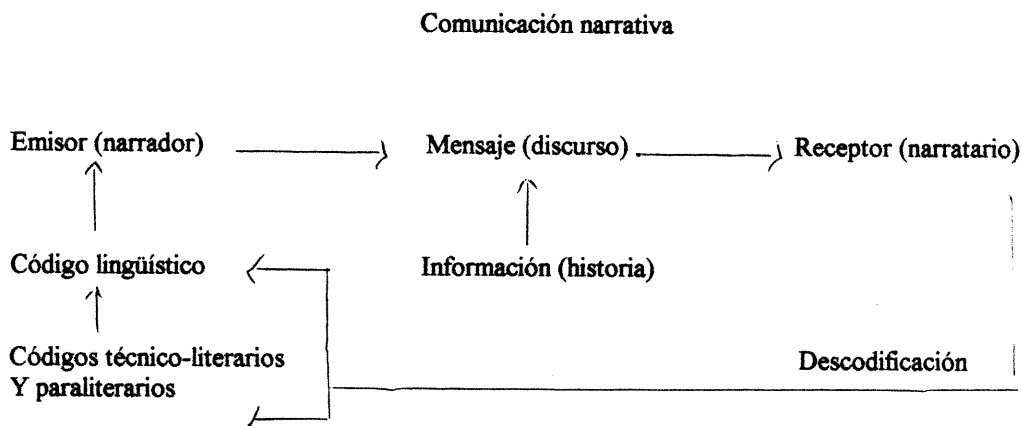
REPRESENTACIÓN vs. PRESENTACIÓN DE SANCHO:

Llamemos entonces la atención sobre el discurso narrativo del *Quijote*. La imagen que uno tiene del personaje Sancho Panza se constituye por medio de la

utilización de códigos técnico-narrativos. La focalización omnisciente atribuye amplios poderes al narrador o narradores de la historia, los cuales seleccionan y manipulan la visión que podamos tener de nuestro protagonista. Ciertas técnicas narrativas pueden delinear la imagen que el lector tiene de Sancho Panza. El proceso más evidente para poner de relieve la representación exacta del personaje “consiste en reducir al mínimo los vestigios de la presencia del narrador en el enunciado; tal finalidad es conseguida por medio de un tipo de representación al que Henry James (y la crítica anglosajona que perfila sus tesis) llamó «showing» y que modernamente recibe la denominación de *escena dialogada*” (Reis 1989:358). Este proceso representa directamente al diálogo del personaje (focalización interna) sin ninguna intromisión por parte de otras instancias y entonces se desvanece y corrige la visión previa y falsa, de cierto modo, impuesta. De modo que Sancho Panza surge como una entidad ante el destinatario. Cierta información que se nos había dado sobre el personaje se ve valorada por la óptica del mismo personaje, poniendo en primer plano la primacía de la vivencia. Aunque cuantitativamente predomine la óptica de otras instancias, hay que valorar lo cualitativo que lleva mucha más información. En efecto la importancia y el significado de lo que se nos lleva diciendo sobre Sancho se graba de tal modo en la memoria que es difícil deconstruirlo, pero hay que ir a la fidelidad de los diálogos de Sancho Panza para restablecer una apreciación más verdadera y fiel del personaje. Se establece una especie de relación dinámica entre el emisor y el destinatario, pero hay que descodificar el mensaje que se nos transmite, creando una situación de comunicación. Por “comunicación” me refiero al rol activo que el lector debe tener en su acto de lectura (comunicación con el texto): un lector atento se dará cuenta de lo verdadero o falso, de lo justo o exagerado de la enunciación. Todo lo cual permite el paso de la falsa representación de Sancho a su verdadera presentación. Las palabras propias de Sancho Panza procuran una abertura y un camino de lectura para el lector atento. Al fin y al

cabo, se nos representa al personaje pero ¿el lector acabaría siendo el experto y conocedor de Sancho Panza?

El sujeto-emisor es el primer responsable del proceso comunicativo, como lo muestra muy claramente el esquema siguiente del libro de Carlos Reis (1989:312):



La comunicación narrativa va a ser un punto clave de nuestro trabajo. El esquema resume muy bien la idea que llevo desarrollando: la información dada por las distintas instancias narrativas se sitúa en la historia, pero nos interesa más particularmente el discurso de Sancho que nos ofrece un solo mensaje desde el principio o una sola imagen de él, aunque ésta evolucione. El receptor del mensaje de Sancho reconoce su discurso y a través de éste puede poner en tela de juicio la información externa al discurso del personaje.

En efecto, el lector se enfrenta a varios niveles de información con respecto a Sancho Panza (heterofonía), pero en la Segunda Parte se activa la dada exclusivamente por el propio personaje.

El destino o la personalidad de Sancho no se trazan de manera matemática desde un principio, sino que se van moldeando a lo largo de sus aventuras. Una de las pruebas más relevantes sería la no previsibilidad de Sancho en la Segunda Parte. Aquí es donde radica la creatividad de la obra y del personaje: Sancho se construye en rebeldía, en

contra de cualquier previsión del retrato o definición que se le ha dado, se construye al margen de modelos impuestos.

SANCHO PANZA: ¿PREVISIBLE?

Sancho Panza se sitúa dentro de un marco de referencia, por lo cual sus posibilidades son limitadas desde el principio. Sin embargo, la realización de nuestro protagonista en la narración no corresponde a la definición que se nos da de él en la novela.

Mieke Bal dice al respecto que “toda mención a la identidad del personaje contiene información que limita otras posibilidades” (1985:91) y desde el inicio de la novela se nos describe la identidad de Sancho Panza: su origen, su estado de escudero. Mieke Bal continúa diciendo que “los nombres pueden también estar *motivados*, pueden contener alguna referencia a características del personaje [...] un retrato, la descripción del exterior de un personaje, limita aún más las posibilidades” (1985:92). La abundancia de información en el *Quijote* sobre Sancho crea una expectación por parte del destinatario. Sin embargo veremos que este debe estar atento a lo que el personaje revela sobre él mismo: “el efecto de lo predecible depende también de la actitud del lector hacia la literatura y del libro que está leyendo” (1985:93). Sancho, en el acto de la lectura, es el personaje que debe recibir mayor atención y apoyo. Sancho se desliza a partir de una cierta concepción. Se elige un punto de vista, un cierto ángulo para describir y narrar a nuestro protagonista. ¿Cómo se crea la imagen que tenemos de Sancho Panza? Se crea por la repetición, la acumulación de características y las reacciones de los otros personajes a su respecto. Pero hay que tener en cuenta la determinación de Sancho a lo largo de la novela. La imagen que se recibe de Sancho Panza viene determinada por el focalizador. Surgen entonces tres preguntas pertinentes:

¿Quién focaliza?, ¿qué focaliza?, ¿cómo focaliza?

SANCHO Y SU PALABRA:

En esta parte, Sancho y su palabra serán nuestro objeto de reflexión.

Sancho Panza tiene que ser concebido como ser pensante, actante y *hablante*: “la acción y el acto del héroe en la novela son necesarios tanto para la revelación como para la experimentación de su posición ideológica, de su palabra” (Bajtín 1989:150). Así Sancho tiene su ideología presente en sus actos y en sus palabras. Las palabras son importantísimas:

“el universo ideológico ajeno no puede ser representado adecuadamente sin darle la posibilidad de sonar por sí mismo, sin revelar su propia palabra. Porque la palabra realmente adecuada a la representación de un universo ideológico específico puede ser su propia palabra [...]” (1989:152).

Pero a menudo el mundo de Sancho es representado por otros, cuando en realidad sus palabras y actos son los que representan a su mundo y a su ideología. Por intromisión de las distintas instancias narrativas se pierde el sentido del mundo de nuestro personaje, pero no hay que dejar que el contexto que encierra las palabras de Sancho, que crea un fondo dialógico, tenga demasiada influencia sobre el lector. No hay que dejar que la palabra autoritaria de la novela oscurezca la palabra de Sancho Panza que revela una actitud frente a su mundo. A mi ver, la influencia de nuestro personaje va creciendo a lo largo de la novela. El lector debe oír y sentir la influencia, la acción de la voz de Sancho más allá de su discurso directo.

Un proceso de análisis del texto producido por el propio personaje es entonces necesario. Frente a una codificación previa (configuración) del personaje se tiene que tener en cuenta la activación de la productividad textual del personaje. La configuración que se nos ha ido transmitiendo sobre Sancho no es totalmente falsa, pero sí es delimitadora y lo que vamos a hacer es concederle a Sancho una parte de productividad y de posibilidades.

Para ubicar el estudio dentro de la crítica literaria, retomemos el concepto de la polifonía del discurso de Bajtín. En su capítulo titulado “La palabra en la novela” de su obra *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, el autor se refiere al hablante y a su palabra que se construye con tres elementos:

- “1.El hablante y su palabra es una representación artística por medio de la palabra del narrador (no en forma directa con los personajes, como en el drama),
- 2.El hablante en la novela es esencialmente un hombre social, no como en el poema que habla el hombre individual, y eso significa que usa una forma de habla socialmente válida, históricamente concreta y determinada, en la que cada uno de los personajes tiene su tono, que se integra polifónicamente en el conjunto,
- 3.El hablante de la novela utiliza en la expresión ideogemas propios, es decir, cada uno de los personajes tiene su visión específica del mundo *y hace de su palabra un objeto para su representación*”⁷ (la cursiva es mía).

El primer elemento aquí citado es el punto de partida de esta tercera parte del trabajo. El segundo elemento va a ser tratado en esta parte, pero es el tercero el que ocupa el primer lugar en mi argumentación.

En un principio este concierto de voces puede ser complicado y engañoso, pero en la Segunda Parte es donde se ve muy bien el desfase que se crea entre el discurso procedente de las distintas instancias narrativas y el discurso propio de Sancho: sus palabras se diferencian e independientizan en el discurso novelesco. La complicación se hace estimulante. Sancho pasa de ser un rústico en su habla a copiar el habla y el tono de don Quijote (se oyen ecos de palabras ajenas en su discurso y actúa la parodia) para luego lograr su propio modo de habla y crear nuevas y esenciales posibilidades artísticas. Sancho acaba encontrando expresión plena y profunda en la Segunda Parte de la novela. Es el rol del lector luchar para oír la voz del personaje en la novela, porque Sancho tiene un discurso propio constante y evolutivo que las distintas instancias narrativas oscurecen.

⁷ Bajtín, citado por Bobes Naves, p.53.

Como apoyo para mi argumento analizaré cuatro ejemplos:

El primero (*I,20*) corresponde al episodio de los batanes donde el miedo de ser abandonado obliga a Sancho a usar arcaísmos. Así leemos “por un solo Dios, señor mío, que non se faga tal desaguisado” (*I,20,247*). Su modo de hablar puede parecer inédito y sin embargo Sancho ya había empezado a usar arcaísmos propios de don Quijote y de la caballerescas en los capítulos 10 y 16. En el capítulo 10, Sancho muestra tener un excelente razonamiento al contestar a su amo a propósito de su juramento, “advierta vuestra merced, señor don Quijote, que si el caballero cumplió lo que se le dejó ordenado de irse a presentar ante mi señora Dulcinea del Toboso, ya habrá cumplido con lo que debía, y no merece otra pena si no comete nuevo delito” (*I,10,165*). En el capítulo 16, Sancho enseña acerca del mundo caballeresco (maestro y ya no discípulo); leamos a Sancho que le dice a Maritornes:

“¿tan nueva sois en el mundo que no lo sabéis vos? – respondió Sancho Panza- Pues sabed, hermana mía, que caballero aventurero es una cosa que en dos palabras se ve apaleado y emperador. Hoy está la más desdichada criatura del mundo y la más menesterosa, y mañana tendría dos o tres coronas de reinos que dar a su escudero [...] no trocaría mis esperanzas con el mejor título de España” (*I,16,210-211*).

No faltarán a continuación réplicas de refinado estilo como el llanto del protagonista ante el supuesto cadáver de su señor tras el garrotazo de los disciplinantes (*I,52,588*). El lenguaje de Sancho es heterogéneo: rústico, académico y cortesano a la vez.

El segundo episodio (*II,5*) muestra un Sancho sofisticado en su discusión con Teresa y sin embargo se le niega la autoría:

“Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se le podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese....” (*II,5,60*).

Este juicio colocado al principio del capítulo tiene un impacto y una influencia cierta sobre el destinatario. Lo que ha sucedido es que Sancho es un personaje en constante evolución mientras su mujer, Teresa, sigue siendo una rústica; por lo tanto el desfase

dentro del discurso de ambos salta a la vista, pero no por esto no es Sancho el que habla. La plurivocidad y luego el discurso independiente de Sancho son pruebas de la evolución de nuestro personaje. Es el único personaje dentro de la novela que evoluciona a tal punto: su estilo de habla (“posición semántica” de la que habla Bajtín), sus actos y su ideología (“ángulo dialógico”). El horizonte perceptivo de nuestro personaje cambia y, sin embargo, el narrador sigue con la misma idea fija catalogando a Sancho de rústico.

Con estos dos ejemplos ya podemos ver lo que se decía previamente sobre la previsibilidad de Sancho. Aquí es donde entra en juego la valoración crítica del lector que tiene que tener en cuenta lo cualitativo de la información dada por el propio personaje en su discurso, contrastándolo con la cantidad de información ajena. Por otra parte, la previsibilidad del tipo de información transmitida por el mensaje de las otras voces indica el empobrecimiento de la información. Hablo en este último caso de previsibilidad en el sentido de que hay un discurso repetitivo en la narración: numerosas veces se refiere a un mismo rasgo falso, o por lo menos, estereotipado de Sancho Panza. Sancho es por lo tanto un solitario que se construye al margen de lo impuesto. Sin embargo, si el lector presta atención al discurso y a la evolución de Sancho se activará una comunicación, vehículo de otro mensaje descodificador. En efecto, en *El Quijote* hay varios niveles de información acerca de Sancho Panza. Carlos Reis hace la distinción entre el *discurso modalizante* y el *discurso personal* (1989:297-302). Hay que privilegiar la perspectiva del personaje para tener una mejor concepción de su imagen y para eso hay que ver cuál es la ideología de la entidad que se encarga de construir la narración.

Ruth Fine estipula de manera muy clara los parámetros que hay que tomar en cuenta al hablar de voz narrativa:

“los niveles narrativos (establecimiento de relaciones de jerarquía y subordinación de los diferentes narradores y de sus respectivas narraciones); la participación en la narración (ausencia o presencia del narrador como personaje de la diégesis narrada); el grado de manifestación (posibilidad de captación de la presencia del narrador); la confiabilidad del narrador (grado en que su palabra puede ser asumida como fidedigna en relación con la intencionalidad del texto) y el tiempo de la narración (ubicación temporal del narrador respecto de lo narrado)” (2001:583).

Es esencialmente el parámetro de la confiabilidad el que interesa aquí. Ya venimos diciendo que hay que discutir la credibilidad de las voces narrativas otras que la del personaje y si el lector entra en comunicación con el texto, irá desacreditando los juicios emitidos por el narrador (en su sentido más amplio, es decir, que designa toda voz que habla sobre nuestro personaje) que mantiene una distancia con respecto a Sancho. Ruth Fine dice que esta interrelación de voces es un “‘ethos’ lúdico imperante en *El Quijote*” (2001:589).

El tercer ejemplo pertenece al pasaje (*II,10*) cuando Sancho hace pasar a una manchega por Dulcinea y se introduce el encantamiento de la dama. Bien, este encantamiento no es consecuencia de un espíritu rústico y supersticioso sino que Sancho sigue el hilo de su amo, que también había convertido a Maritornes en princesa. En efecto Sancho sabe muy bien desde el principio que el mundo caballeresco de don Quijote es todo imaginación y juego, y él mismo participa en este mundo. Sancho irá aprendiendo las reglas del juego: aprenderá de su amo e irá repitiendo el vocabulario necesario (castillo, reino, condesa, caballero andante, encantadores, etc.). En la Primera Parte, Sancho se sorprende de la reacción de los demás personajes (el cura, el barbero, Dorotea y otros en la venta) quienes entran de buen gusto en el juego de don Quijote. Sancho también aprenderá de ellos. Al final de la novela, Sancho intentará desesperadamente reavivar a don Quijote para la aventura según las reglas preestablecidas:

“no se muera vuestra merced, señor mío [...] Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, [...]: quizá tras

de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada” (II,74,575 lo subrayado es mío).

Sancho aprendió entonces las estrategias del juego en compañía de don Quijote, lo cual revela su astucia.

Del episodio de la *Insula Barataria*, Sancho regresará más maduro y con mayor autoridad. Este episodio encierra una multitud de información que va a permitirnos conocer a nuestro personaje y fortalecer nuestra argumentación.

El episodio empieza con una nota burlona: “Y así, (los duques) llevando adelante sus burlas, aquella tarde enviaron a Sancho con mucho acompañamiento al lugar que para él había de ser ínsula” (II,46,350). De hecho lo que se quería una burla resultará ser uno de los episodios más importantes para el estudio de nuestro personaje. Éste revelará una faceta nueva, o mejor, una faceta que el narrador le niega a Sancho. La presencia del narrador es muy fuerte e influencia al lector: “deja, lector amable, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y *espera dos fanegas de risa*, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo” (II,46,351 la cursiva es mía).

Veremos que, a lo largo del episodio, cada vez que Sancho revela una cualidad el narrador enuncia una opinión que le quita todo valor a ésta.

Desde un principio Sancho muestra una gran cualidad: la de no querer ser más de lo que es. La modestia de Sancho se manifiesta a menudo durante su estancia en la ínsula:

-considera inoportuno que le pongan un `don` delante de su nombre y así leemos “pues advertid, hermano, que yo no tengo *don*, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho Panza me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de *dones* ni *donas*” (II,47,360).

-en otra ocasión Sancho no acepta el besamanos de un labrador que viene a pedirle consejo: “y poniéndose de rodillas, le pidió la mano para besársela. Negósele Sancho, y mandó que se levantase y dijese lo que quisiese” (II,47,377)

-en otra instancia, no le atañen los cumplidos a nuestro protagonista porque él sabe muy bien quién es y lo que puede o no puede hacer, así leemos “y habiendo tenido noticia del agudo y elevado entendimiento de vuestra merced, me enviaron [...] –Por cierto que esos señores jueces que a mí os envían lo pudieran haber escusado, porque yo soy un hombre que tengo más de mostrenco que de agudo” (II,51,410).

-Sancho tampoco se olvida de dónde viene lo cual está sumamente en su favor: se acuerda de los consejos del cura de su lugar (II,45,363) al igual que del precepto de don Quijote (II,51,411). Sancho no se da ningún crédito, pero sí se lo da a sus maestros que le enseñaron bien. De ningún modo es ingrato o, retomando las propias palabras de Sancho, él es “pan agradecido” (II,47,376). En su carta a don Quijote, Sancho le aconseja a su amo que él también sea agradecido de los numerosos favores de los duques, lo cual es interesantísimo porque Sancho Panza pasa a ser consejero: “y no será bien que pues se me da a mí por consejo que sea agradecido, que vuestra merced no lo sea con quien tantas mercedes le tiene hechas y con tanto regalo ha sido tratado en su castillo” (II,51,415).

Sancho también resulta ser un verdadero y buen juez. Sancho muestra, por ejemplo, ser un hombre astuto cuando tiene que juzgar el caso del anciano y su báculo (II,47,363), pero el narrador lo destruye con su intervención: “de donde se podía colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios” (idem).

Don Quijote mismo tiene prejuicios, ya que leemos al inicio de su carta a Sancho: “cuando esperaba oír de tus descuidos e impertinencias, Sancho amigo, las oí de tus discreciones, de que di por ello gracias particulares al cielo” (II,51,412). Es muy curioso, según mi opinión, que todos atribuyen el éxito de Sancho al cielo y no al propio Sancho, que se lo merece enteramente. Sancho es un personaje que evoluciona y que de cierto modo se trasciende, por lo cual se le puede definir como el verdadero protagonista y héroe de la novela como se verá más adelante. Sancho concluye, de

cierto modo, diciendo “desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano” (II,53,429), pero si el lector ha estado atento al personaje en su lectura se dará cuenta de que, de hecho, Sancho ha ganado muchísimo en el episodio de la Ínsula Barataria. Como lo dice el propio Sancho al principio, “si me dan ocasión, han de ver maravillas” (II,49,390).

De modo general en la Primera Parte, Sancho tiende a ser un personaje estereotipado, sujeto a la risa de los demás y con un rol estático, pero a solas o en compañía de su señor Sancho revela sus posibilidades de carácter autónomo. A menudo es de notar que Sancho se revela en sus “duólogos”, o sea, diálogos de dos según la terminología de Kennedy.⁸ (1983)

Así que se crean de cierto modo dos Sanchos: el segundo siempre modificando al primero que se forma en la mente del lector. A este respecto Sletsjõe habla de ruptura más que de evolución continua del personaje y viene a hablar de dos Sanchos: el de 1605 y el de 1615. Por mi parte, no creo que se pueda ser tan radical, porque la actuación de Sancho en la Segunda Parte siempre tiene su origen indicial en la Primera Parte; lo único es que no hay que dejarse influenciar por las opiniones de don Quijote, del autor y de las demás voces narrativas sobre Sancho para detectar los indicios. Por otra parte Sletsjõe dice que por esta complejidad Sancho no acaba de convencernos:

“(Cervantes) fue añadiendo trazos, y tal vez es por ello por lo que la figura de Sancho no nos convence. Es mucha verdad que hay gran complejidad en él, pero ¿cómo explicarla? Claro que puede provenir en parte de la evolución a la que está expuesto constantemente el escudero, pero no será posible explicar de este modo la existencia de DOS SANCHOS” (1961:98).

Tampoco estoy de acuerdo con el autor aquí, porque según mi opinión, Sancho sí convence y los distintos ejemplos que llevo analizando son pruebas de que Sancho toma las riendas de su devenir. Es verdad que Sancho es complejo y que siempre se añaden

⁸ Kennedy, A.K., *Dramatic Dialogue. The duologue of personal encounter*, Londres: Cambridge University Press, 1983.

nuevas características al personaje, pero tal es su originalidad, su riqueza, y más, su cualidad humana.

EL NARRADOR vs. EL DESTINATARIO:

¿Qué rol tiene el narrador y cuál puede ser su influencia? Según Bobes Naves,

“considerando que los valores semánticos de la novela, es decir, el sentido literario, se crean precisamente con las manipulaciones que el narrador efectúa sobre las unidades y categorías formales de la sintaxis dándoles un *orden* (un montaje) en un esquema sintáctico, que implica ya una valoración, pues no significa lo mismo un motivo colocado al principio, en el medio o al final del discurso, o un motivo que se cuenta una sola vez frente a otro que se cuenta más de una vez; las unidades, el esquema y el discurso verbal, que sirve de expresión, constituyen el texto y se convierten en signos, cuyo sentido literario se fundamenta en las relaciones que mantengan con el narrador” (1993:197-198).

En nuestra novela, el narrador está presente de manera constante, pero ¿su fuerte presencia implica que lo sepa todo y que todo lo que dice es verdad? Cesare Segre apunta que:

“[...] existen verdades literarias; la oposición verdadero-falso es aplicable también a las narraciones. Por ejemplo, existe un “pacto” por el cual el lector acepta como verdaderas las afirmaciones del narrador, mientras somete a juicio las de los personajes. En definitiva, al narrador omnisciente se le atribuye la “autoridad de acreditación”” (1985:134).

A mi ver, hay que romper el modelo de lectura que se nos ofrece desde un principio con respecto a Sancho Panza por la gran disconformidad de la que vamos hablando. El personaje pasa de un discurso rústico a un discurso híbrido para acabar con un discurso propio original.

A fin de cuentas, el elemento cognitivo es esencial para conocer a Sancho Panza y el que dispone del elemento parecería ser el lector más que el narrador. Estamos entonces de acuerdo con Genette quien dice: “le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse: il y a toujours du monde à côté” (Genette,

1972:267). Así el lector puede, sino ser el autor de Sancho Panza, reconstruirlo tal y como es el personaje. Hay que hacerse dos preguntas como lo dice Genette (1972:203): ¿quién ve? (“quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?”) ¿y quién habla? (“qui est le narrateur?”).

La cuestión es averiguar si el narrador sabe más que el personaje, y creo que no es erróneo decir que el narrador jamás entra en la mente del personaje para saber lo que nuestro personaje piensa verdaderamente. La visión del mundo del protagonista, su psicología sólo nos son transmitidas a través del mismo personaje. El discurso de éste nos permite entrar en su mundo y conocerlo como ser literario original y no estereotipado.

El lector es entonces un participante activo en la acción narrativa. Hasta cierto punto no es el texto el que lleva la respuesta de la identidad de Sancho Panza, sino el lector, quien debe activar la interacción de todo lo dado de manera previa y de lo que el personaje nos da por otra parte. Wolfgang Iser habla al respecto de “protention” y “rétention” (1985:203) y dice que “l'important est que la mobilité du point de vue permet au lecteur de déployer le texte dans la multiplicité de ses perspectives” (1985:215).

Umberto Eco abre su capítulo titulado ‘le lecteur modèle’ (1985:61-83) diciendo que «un texte, tel qu'il apparaît dans sa surface (ou manifestation) linguistique, représente une chaîne d'artifices expressifs qui doivent être actualisés par le destinataire (o lector)» (1985: 61, el último paréntesis es mío).

Así un texto ya prevé alguien capaz de actualizarlo: el destinatario es la condición *sine qua non* de la capacidad comunicativa de un texto. Pero, a lo largo de la novela del *Quijote* más bien se le impone al destinatario una lectura de Sancho Panza y sin embargo, cada lector puede tener su propia lectura, lo cual le hará ver al personaje de maneras distintas. Las lecturas de Sancho Panza cambian según el punto de vista con el que el lector lo lea: no hay más que recordar el ejemplo de los románticos, que estudian

al personaje desde un ángulo específico. En otras palabras, “le texte postule la coopération du lecteur comme condition d’actualisation” (1985:65). El dilema con el que el lector del *Quijote* se enfrenta es el del narrador que interviene a menudo en el texto para influenciar y construir la visión del destinatario. De modo que cabe preguntarse si el narrador que crea una imagen de Sancho Panza también buscaría formar un destinatario, forzándolo, de cierto modo, a leer y a ver a Sancho tal como él lo describe. Un texto puede tener interpretaciones muy distintas; sin embargo, el narrador en nuestra novela limita las posibilidades de otras interpretaciones. El narrador excluye hasta cierto punto una visión ajena a la suya, no de manera explícita, por supuesto, pero sí insistiendo sobre su visión del personaje. De este modo el discurso del narrador limita las posibilidades del personaje. Umberto Eco dice al respecto que “la notion d’interprétation entraîne toujours une dialectique entre la stratégie de l’auteur⁹ et la réponse du Lecteur Modèle” (1985:73). Es justamente sobre este punto sobre el que mi trabajo se basa: el destinatario-lector debería ser autónomo y considerar si la visión que el narrador le proporciona sobre el personaje equivale a cómo él lo lee. A mi ver, el emisor-Sancho en sus diálogos y el destinatario-lector que recibe el mensaje tendrían que ser considerados como figuras actanciales más que como figuras de la enunciación: la comunicación se activa entonces y se revela fidedigna. Propongo el término “figuras actanciales”, sin relación alguna con la conocida teoría greimasiana, en el sentido de que ambos, Sancho y el lector, forman (idealmente) parte de una relación dinámica y luchan contra la representación estática a menudo presente en el texto. En este sentido nuestro personaje y el lector son actantes (actúan) en el marco de la comunicación narrativa. Ponemos, por otra parte, el énfasis en el dinamismo de Sancho y del lector con términos como “activación”, “actantes” y “actuación” que hay que entender como sinónimos de acción: Sancho usa su poder de sujeto para definirse y el lector atento es

⁹ Para Umberto Eco esta entidad es el “émetteur” o “le producteur du texte”, 1985, p.61.

activo en su lectura por el trabajo de reconstrucción de índices que se le pide. Ambas instancias intervienen en el discurso constante y estático de la narración.

Se dibuja entonces una hipótesis diferente sobre el personaje. El narrador y el personaje corresponden a dos estrategias discursivas bien distintas y el rol del destinatario-lector va a ser el de ver cuál es la que abarca más posibilidades y la más artísticamente interesante. Si el destinatario-lector hace lo dicho me parece evidente que el discurso de Sancho es el que revela la evolución y la creatividad del personaje. No creo que la intención de Cervantes fuera la de crear un personaje predeterminado, sin sorpresas y a fin de cuentas aburrido. Sancho Panza tiene un rol muy importante en la novela, sobre todo en la Segunda Parte, y su existencia fue pensada para entretener y apasionar al lector por su bobería, su locura, pero también por su elocuencia, su ingenio, su creatividad y su autoinvención. Sería justo decir que la Segunda Parte se hubiera podido intitular "Sancho Panza", por la gran presencia del personaje en ella.

Llamaría al discurso de Sancho Panza dinámico y evolutivo, y al discurso del narrador, estático e ideológico, lo cual da una mejor idea de la distinción y del plano en el que ambos discursos se sitúan. El texto del narrador tiene una gran regularidad mientras el comportamiento textual de Sancho es irregular, de modo que el destinatario, me parece, se preguntará el porqué e irá reconstruyendo el discurso de Sancho. Una buena manera de hacerlo podría ser, tras una lectura previa, leer la novela empezando por el final para darse aún más cuenta de la evolución (lógica, enriquecedora e entusiasmante) de Sancho. El *Lecteur Modèle* tiene que reconstruir el discurso narrativo. El narrador reitera una y otra vez la misma opinión sobre Sancho: siempre se oyen las mismas palabras claves como la de "corto ingenio". Umberto Eco dice al hablar de "topic" (1985:110-116):

"ces expressions clefs peuvent aussi, au lieu d'être distribuées abondamment, être placées uniquement en quelques points stratégiques. En ce cas, le lecteur

doit, pour ainsi dire, flairer quelques chose d'exceptionnel dans un certain type de *dispositio* et, à partir de cela, hasarder sa propre hypothèse." (1985:115).

El lector establece de este modo una coherencia interpretativa llamada isotopía para contrastarla con la exotopía de la que hemos hablado anteriormente con respecto al narrador. Greimas define la isotopía como "un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit"¹⁰. A esto Umberto Eco añade que la isotopía "se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative" (1985:128). El lector debe entonces prestar muchísima atención a los actos y al discurso de Sancho que contradicen de manera creciente al discurso del narrador. La proposición narrativa no corresponde a la del personaje.

Un texto se desarrolla en el tiempo, paso a paso en la lectura, y Sancho se presenta entonces al destinatario en devenir. Así debería de ser, pero el narrador le niega este devenir a Sancho. El lector descubre y actualiza a Sancho poco a poco, sin embargo, y le descubre tal y como es en realidad. Un texto tiene que proporcionar 'sorpresas' (en el sentido de *suspens* en inglés) pero esto también lo niega el narrador quien lo da todo por dicho desde el principio. Es entonces el personaje quien proporciona las 'sorpresas' al destinatario. De cierto modo el narrador le quita al destinatario su rol de anticipación.

Para acabar y a modo de conclusión para esta parte quisiera citar una vez más a Umberto Eco cuando dice que "c'est quand une charpente actancielle est investie de jugements de valeurs et que les pôles véhiculent des oppositions axiologiques comme Bon vs. Méchant, Vrai vs. Faux (ou encore Vie vs. Mort, Nature vs. Culture) que le texte exhibe en filigrane son idéologie" (1985:229). En efecto Sancho Panza se nos presenta como una "charpente actancielle" antes de que tenga la oportunidad de realizarse en el texto mismo y, como ya lo hemos mencionado, su discurso contradice,

¹⁰ Greimas, citado por Umberto Eco, 1985, p.117.

por lo menos, actualiza y amplía lo dicho sobre él. Quiero creer que muy probablemente la intención de Cervantes fue justamente la de poner los dos discursos cara a cara para que el destinatario-lector lea en filigrana la verdad del texto.

SANCHO ASIENTA SU IDENTIDAD:

Veamos en esta parte cómo Sancho Panza asienta su identidad al margen de la descrita por las instancias narrativas en sus intervenciones dialogales. Me propongo estudiar de manera muy breve las características de Sancho sobre las que insisten más las instancias narrativas y sobre todo don Quijote, personaje que tiene una gran influencia sobre el lector, y paradójicamente, el personaje que debería conocer muy bien a Sancho. Los apéndices se encargan de fortalecer nuestra argumentación en esta parte con más pruebas textuales que nos revelan un Sancho astuto, conocedor de su cultura, hambriento y fiel a sus orígenes y a su asno.

Su necesidad:

A menudo se le tacha a nuestro personaje de necio, bobo y de tonto de remate, así como lo indica dos veces en un mismo capítulo don Quijote: “¡Válame Dios –dijo don Quijote-, y qué de necesidades vas, Sancho, ensartando!” (I,25,302) ; “Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste, te juro –dijo don Quijote- que tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo.” (I,25,305). A un lector atento todo lo dicho le suena muy irónico puesto que Sancho Panza acaba de decir a su amo que:

“Vive Dios, señor Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dice, y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías, y de alcanzar reinos e imperios, de dar ínsulas y de hacer otras mercedes y grandezas, como es uso de caballeros andantes, que todo debe de ser cosa de viento y de mentira” (I,25,305).

Vemos entonces que Sancho está razonando de manera muy lógica y que lo que dice es, a fin de cuentas, la verdad que todo lector ya sabe acerca de la caballería.

Refranero:

En cuanto a la característica que denomina a Sancho Panza como el mayor refranero existente es real aunque no hay que exagerarla porque don Quijote, por ejemplo, también usa refranes a menudo: “Paréceme –respondió Sancho- que vuesa merced es como lo que dicen: “Dijo la sartén a la caldera: Quítale allá, ojinegra”. Estáme reprehendiendo que no diga yo refranes, y ensártalos vuesa merced de dos en dos” (II,67,535). Una diferencia notable sería que no siempre se le entiende a Sancho cuando usa refranes porque puede decirlos seguidos. Sin embargo, como él mismo lo dice, no hay que creer por lo tanto que son disparates: “pero no importa; yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necedades en lo que he dicho, sino que vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos, y aun de mis hechos” (II,19,169). En efecto, su decir refranes y su tontería van asociados pero bien sabemos que Sancho no tiene nada de un necio y que los refranes son el reflejo de su cultura popular.

Comilón:

Repetidas veces don Quijote le dice a Sancho Panza que nació para morir comiendo mientras él nació para vivir muriendo pero ¿es verdad que Sancho es un glotón de nunca acabar? También en el libro de Avellaneda se le pinta con esta característica y Sancho se queja de esta reputación que se le da: “créanme vuestas mercedes que el Sancho y el don Quijote desa historia deben de ser otros que los que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho” (II,59,475). Sancho Panza rechaza el retrato o *maltrato*, para retomar las palabras de don Quijote (*idem*), que se le hace injustamente. Ambos, amo y servidor, están hambrientos a lo largo de la novela, pero no se presta mayor atención a esta “hambre que se usa en las florestas [y] despoblados y a la estrechez de sus mal proveídas alforjas” (II,18,163). Pero sí se le presta una gran atención a lo glotón que puede ser Sancho Panza. Si tomamos el episodio de las bodas de Camacho como ejemplo

podemos ver claramente que Sancho no come tanto como se nos dice: “(Sancho) se llegó a uno de los solícitos cocineros, y *con corteses y hambrientas razones* le rogó le dejase mojar un mendrugo de pan en una de aquellas ollas” (II,20,176 la cursiva es mía). ¿Cómo puede considerarse un mendrugo de pan una prueba de que Sancho es un gran comilón?

Se recurre tanto a esta característica para definir a Sancho que el lector acaba creyéndolo: don Quijote acaba de llamar a Sancho glotón dos páginas atrás (“Acaba, glotón”, II,20,173). Sin embargo, más adelante no se le acude a nadie tachar a don Quijote de comilón, ni siquiera de hambriento cuando leemos “(Sancho) comenzó de nuevo a dar asalto a su caldero, con tan buenos alientos, que despertó los de don Quijote, y sin duda le ayudara, si no lo impidiera lo que es fuerza se diga adelante” (II,20,181). Todas las voces narrativas coinciden en tachar a Sancho de comilón pero en realidad a pesar de que su hambre sea muy comprensible, un lector asiduo no va a creer todo lo que se le dice. Don Quijote corrige su visión de Sancho en su carta al gobernador, pero pasan desapercibidas sus palabras si uno no está atento a la hora de leer: “no te muestres, aunque por ventura lo seas (*lo cual yo no creo*), codicioso, mujeriego ni *glotón*” (II,51,413 la cursiva es mía). A Sancho también se le tacha de tragón y borracho pero los ejemplos que se encuentran en el apéndice 4 también relativizan, hasta anulan, esta opinión falsa de las instancias narrativas.

Cariño a su jumento:

La afición a su asno es otra de las características que retratan a nuestro personaje. El historiador árabe lo dice a menudo pero también don Quijote que declara: “ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se estienden a más que a pensar tu jumento” (II,20,172). Sancho Panza sí le tiene un gran cariño a su jumento, lo cual es normal si tomamos en consideración el servicio que le hace, pero no hay que exagerarlo tampoco. Don Quijote no parece

acordarse del episodio de la carreta de Las Cortes de la Muerte en el que fue maltratado al igual que el rucio de Sancho: “Miraba Sancho la carrera de su rucio y la caída de su amo, y no sabía a cuál de las dos necesidades acudiría primero. Pero, en efecto, como buen escudero y como buen criado, pudo más con él el amor de su señor que el cariño de su jumento” (II,11,105).

En fin el capítulo 4 de la Segunda Parte es sumamente interesante, ya que se abre con una discusión acerca del robo del asno de Sancho: el historiador y Sancho no están de acuerdo sobre el momento en el que Sancho recuperó a su rucio. Al decir Sancho “A eso – dijo Sancho-, no sé qué responder, sino que el historiador se engañó, o ya sería descuido del impresor” (II,4,55) podemos creer que lo que se le dice al destinatario es que el historiador no es la voz de la autoridad absoluta en la novela.

Personaje secundario:

Sancho Panza pasa a ser un buen consejero para don Quijote, así leemos: “Pues ésa es tu determinación – replicó don Quijote-, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero” (II,11,107).

Si avanzamos más adelante en la narrativa, nos encontramos con un Sancho lógico y discreto en sus razonamientos, digno de ser un caballero propio:

“Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias como alegría en las prosperidades, y esto lo juzgo por mí mismo, que si cuando era gobernador estaba alegre, agora que soy escudero de a pie, no estoy triste. Porque he oído decir que esta que llaman por ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y, sobre todo, ciega, y así, no ve lo que hace, ni sabe quién derriba, ni a quién ensalza” (II,66,526).

A continuación vemos que los papeles de señor – escudero, o dirigente – dirigido, se invierten: “Eso no – dijo a esta sazón Sancho, antes de que don Quijote respondiese -. Y a mí, que ha pocos días que salí de ser gobernador, y juez, como todo el mundo sabe, toca averiguar estas dudas y dar parecer en todo pleito” (II,66,528).

Hemos mostrado entonces de manera muy breve y con ejemplos que transparentan el verdadero carácter de nuestro protagonista que Sancho no se reduce a una serie de características estáticas y limitadoras: las trasciende para ser un personaje complejo y complementario a don Quijote.

CERVANTES Y SANCHO:

Esta parte constituye, quizás, la parte más delicada de mi trabajo y me doy cuenta de que mi voz se oye mucho más aquí, pero nunca de manera categórica sino que ofrezco más bien una propuesta difícil de mostrar y por lo tanto en gran medida intuitiva. Sin embargo, me parece importante apuntar estas intuiciones porque durante la lectura de la novela uno se enfrenta a estas preguntas, dudas y propuestas posibles.

Si las distintas instancias de la narrativa emiten juicios sobre Sancho y estos resultan ser falsos, también podemos preguntarnos si el principio y el fin de Cervantes fueron los de crear y describir a un escudero estereotipado. A mi ver, Cervantes no habla del personaje del mismo modo que las voces narrativas: deja que Sancho se exprese sin oscurecerle su discurso. Estamos, por lo tanto, de acuerdo con Bajtín cuando afirma que:

“el personaje es el portador de un discurso total y no el objeto mudo, sin voz, del discurso del autor. Para él concebir un personaje es “concebir su palabra”. La palabra del autor sobre el personaje es, en realidad, la palabra sobre la palabra. Está orientado sobre el personaje considerado como palabra y por eso se dirige a él “dialógicamente”. A través de toda la estructura de la novela, el autor no habla del personaje, sino *con* el personaje”¹¹ (Bajtín, 1986).

A mi ver, el narrador —es decir, la variedad de voces narrativas en su conjunto— privilegia e impone un punto de vista sobre Sancho Panza mientras el autor, con su distanciamiento mayor, deja una cierta abertura para que el lector pueda ver los fallos de

¹¹ Bajtín, citado por Bobes Naves, p.54.

la narración focalizada. La voz de Cervantes sólo aparece de manera indiscutible en el prólogo de la novela, pero se puede admitir el papel de demiurgo del autor quien maneja muy bien dos tendencias a lo largo de su obra: por una parte, encontramos la estrategia de las distintas voces narrativas (voz externa); por otra parte, presenciamos la autonomía de Sancho (voz interna). De modo que Cervantes parece tomar a Sancho, en particular, bajo su protección convirtiéndole en el tema de conversación de los demás personajes en la Segunda Parte; lo cual tiene su importancia si tomamos en cuenta la visión que Avellaneda tenía de Sancho en su obra. ¿Cervantes tiene como objetivo posible – además de asentar que él es el verdadero autor del *Quijote* – defender la reputación y creación de Sancho? Sancho sería entonces la “dominante”, de la que habla Bobes Naves (1993:14), en la Segunda Parte de la novela. El *Quijote* sería pues una “novela espacial”, siguiendo el razonamiento de la autora, es decir que correspondería “a un tipo de novelas en las que se intenta anular la acción y dejar a los personajes moviéndose en el inmenso panel de un espacio ilimitado” (1993:12).

En todo caso, me parece que Cervantes está omnipresente en la novela y que comparte con el lector su obra de arte en fase de creación: el autor nunca admite un punto de vista preferencial; se sitúa en una posición de distanciamiento y deja que Sancho Panza hable y actúe por sí mismo.

SANCHO PANZA: ¿HÉROE?

Por supuesto, Sancho nace de mano de su creador y por lo tanto no es totalmente independiente, no tiene real autonomía; simplemente propongo que Sancho se rebela y, en gran medida, se construye él mismo. De modo que Sancho supera su condición paródica e irónica para convertirse en el protagonista más complejo y quizás más amado del lector. La crítica –al igual que las distintas instancias narrativas- trata de definir a Sancho de manera categórica, pero yo opino que Sancho no deja de ser completo,

porque evoluciona continuamente: no corresponde a un patrón absoluto y por lo tanto sorprende continuamente al lector. Sancho parece vivir su realidad como una creación y viceversa.

Al proponer la lectura de Sancho como héroe no me refiero al héroe de la épica o del drama, simplemente propongo tratar a nuestro personaje como héroe que toma las riendas de su devenir. Estamos pues de acuerdo con Bobes Naves cuando dice:

“el protagonista de la novela no debe ser “heroico” ni en el sentido épico ni en el sentido trágico, ha de tener rasgos positivos y negativos, bajos y elevados, cómicos y serios; no debe estar completamente formado, sino que debe presentarse en proceso de formación, de cambios y de adaptación a la vida” (1993:9).

Llevamos diciendo que tal es el caso de Sancho en la novela: sí se nos presenta al personaje como ya formado, pero Sancho modifica este proceso de lectura previa.

Ortega y Gasset nos dice:

“el héroe está definido por la no aceptación de la realidad, de lo que es, y por una voluntad de modificación de la realidad; es decir, de aventura; esta consiste fundamentalmente en un proyecto. Ahora bien, ¿proyecto de qué? Los muchos proyectos posibles dependen de uno originario y radical: el de uno mismo.” (1966:353).

Todos estaremos de acuerdo con el hecho de que don Quijote es en este sentido un héroe, pero Sancho también lo es porque al final, cuando el caballero se da cuenta de su locura, Sancho es quien hace referencia al proyecto de ser pastores y hasta tenía todos los nombres escogidos. Sin embargo, este proyecto no se llevará a cabo porque Sancho no tiene la voluntad de hacerlo sin su compañero, ahora muerto en su lecho.

En fin, la actuación de Sancho es, paradójicamente, heroica si tomamos en cuenta lo que nos dice Ortega y Gasset: “buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o en los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer ser él mismo es la heroicidad” (1966:159, I.20-24). En efecto hemos visto antes cómo Sancho hace que de él surjan sus actos contradiciendo constantemente la idea que las opiniones externas nos dan del

personaje. En este sentido Sancho no es inactivo, se manifiesta, se rebela y nos muestra su autenticidad u “originalidad profunda” (1966:353); en otras palabras es el héroe que se hace a sí mismo. Sancho es evidentemente invención del autor pero también se proyecta a sí mismo, como gobernador dentro del mundo caballeresco de don Quijote y luego, más consciente de sus limitaciones, como pastor. Sin embargo no podría existir una tercera parte como continuación de la novela porque este aspecto creativo de la vida del personaje no tiene sentido sin la compañía de don Quijote. Helmut Hatzfeld habla del tema “Sancho” y del tema “Quijote” que son inseparables, ante todo por el valor humano que les une (1972:22-23).

¿Qué tipo de héroe es Sancho Panza?

A mi ver, Sancho pasa de ser un héroe víctima y pasivo a ser un héroe activo y con éxito. Según me parece, Sancho entra en la categoría del “*caractère*” definido por Bajtín (1982:152-162):

“llamaremos *carácter* a la forma de relación recíproca entre el héroe y el autor que realice la tarea de crear la totalidad del héroe como personalidad determinada y en que esta tarea aparezca como la principal : desde un principio, el héroe se nos presenta como un todo, y desde un principio la actividad del autor recorre sus límites esenciales; todo se percibe como momento de caracterización del héroe, todo se reduce y sirve de contestación a la pregunta: quién es él. ” (1982:153).

Habría, como ya lo hemos indicado, dos puntos de vista bien definidos: el horizonte del héroe y su entorno. Bajtín habla luego de dos tendencias para la construcción del “*caractère*”: la clásica y la romántica. En la concepción clásica entra en juego la noción de destino que, de cierto modo, le quita toda libertad al personaje, por lo cual, la concepción romántica se me hace más cercana a Sancho. Como lo dice Bajtín: “el valor del destino que presupone la existencia de la familia y de la tradición es impropio para una conclusión artística” (1982:158).

El concepto romántico construye un héroe infinito: “el héroe le quita al autor todas sus definiciones transgredientes para sí mismo, para su desarrollo propio y para su autodefinition, que a consecuencia de ello se vuelve infinita” (1982:159).

Tal es el argumento desde el inicio de esta tercera parte: Sancho es un héroe infinito que se construye y que construimos o reconstruimos en nuestro rol de lectores. Sancho ha evolucionado de manera constante en la novela, ha crecido ante nuestros ojos admirativos a pesar de las influencias oscurecedoras de la narración. En efecto, desde un principio y a lo largo de la novela vemos que Sancho Panza es un héroe sujeto a las risas y a las bromas de los demás personajes: “las desgracias del héroe ya no son su destino sino que solamente representan algo creado adrede por la gente mala; el héroe es pasivo, apenas soporta la vida y ni siquiera parece sino que lo destruyen” (1982: 159). Sin embargo, nuestro héroe no deja que tal cosa ocurra verdaderamente. Su mayor pérdida es la muerte de don Quijote, y por extensión, la suya propia, aunque no en la mente del lector. Así Sancho, definido como héroe, abarcaría de manera más exacta sus tres fuentes esenciales: la tradición, la creación y la superación.

VALE:

En este último párrafo me propongo lanzar una última hipótesis que, de cierto modo, reúne y trasciende la visión de Sancho Panza en este trabajo y ofrece un toque final al estudio del personaje. A medida que nuestro trabajo avanzaba ya hemos ido sacando las conclusiones de lo dicho, de modo que en esta parte conclusiva me propongo retomar muy brevemente las ideas más sobresalientes.

Ya vimos que para Márquez Villanueva y Hendrix Sancho Panza era una figura cómica dramática; para Molho y Redondo es una figura cómica folklórica; para Hermenegildo y Caro Baroja es una figura carnavalesca; para Brotherton es un bobo; para Close es un bufón y un *court-jester*; para Finello Sancho representa el simple rústico español contemporáneo de Cervantes; para Morón Arroyo es un criado al servicio de don Quijote; para Urbina Sancho es un escudero paródico; y Williamson, Mancing y Torrente Ballester sitúan y explican a Sancho Panza a partir del mundo caballeresco.

Sin embargo, vimos que estas opiniones críticas sobre Sancho Panza, aunque verdaderas y originales, no parecen basarse siempre sobre pruebas textuales del *Quijote*. Tales críticos han tomado características de nuestro protagonista de manera aislada y según sus intereses y preocupaciones. Nuestra argumentación, por el contrario, se basa sobre los indicios textuales de la obra cervantina y tal evidencia contradice, o mejor, relativiza las teorías enunciadas. Así hemos ofrecido un panorama crítico sobre Sancho Panza para dar principio y para asentar nuestra argumentación que ve a Sancho como personaje ficcional que rompe los moldes antiguos y que aún hoy día nos llama la atención y nos fascina.

Lancemos, en fin, una última hipótesis sobre el personaje antes de separarnos de él.

En la crítica se ha hablado ya de la modernidad cervantina en el *Quijote*. Edwin Williamson, entre muchos, dice muy claramente que la obra de Cervantes tuvo una influencia cierta sobre la novela moderna:

“it has become a commonplace of literary history to assert that *Don Quixote* inaugurated the modern European novel. Whatever the merits of that specific claim, Cervantes’s masterpiece is surely one of the most influential works of imaginative fiction in our culture, both in terms of its international scope and its enduring vitality” (1994:1).

Los héroes de la novela –don Quijote y Sancho Panza- reflejan dicha afirmación. Veamos entonces cómo Sancho podría verse como un personaje moderno. Propongo reagrupar unas cuantas características del personaje que apuntan –me parece- su modernidad, al igual que repasan y concluyen los puntos claves del trabajo.

Sancho Panza -y el lector al leer la novela- busca asentar su autenticidad y no su originalidad y para ello Sancho se va a autorrealizar hasta cierto punto. Esta idea de búsqueda es crucial para entender las motivaciones de Sancho: por un lado, no es falso decir que siente cierto descontento con lo que es o con el rumbo de su vida; por otro lado, su inconformismo le hace buscar otras sensaciones y aventuras y no es por nada que se proyecta pastor al final. De una parte, Sancho se asienta sobre la tradición. De otra parte, Sancho está impregnado de un afán de moldearse a sí mismo, lo cual anuncia - me parece - el nuevo tiempo de la modernidad. Al fin y al cabo, Sancho Panza nos aparece como una fuerza individual que lucha para ser reconocida. Esta individualidad rompe, pues, los moldes de la narrativa y no se conforma con los límites espaciales o temporales de su presente. Sancho es de hecho un sujeto que perdura hasta hoy día: no muere como los héroes de la tragedia, ni es anticuado como los héroes de la épica. De cierto modo Sancho es más que una personalidad ficcional.

La modernidad supone un progreso del personaje. Vimos que Sancho Panza - tanto por su nombre como por sus antecedentes, ya folklóricos, ya dramáticos- tiene sus raíces en la tradición literaria española. Sancho Panza es, por otra parte, un escudero sin par, en efecto. Sin embargo, creo que queda bien probada la idea de que nuestro personaje no es predeterminado y acabado sino que todo su ser progresa, y resulta que es mucho más que lo que la crítica o las voces narrativas nos dicen. Estamos por lo

tanto de acuerdo con Flores cuando nos dice que “thus many theories about Sancho prove to be critical sand castles that wash away under the relentless tide of textual evidence” (1982:151). Sancho madura, su habla se refina y casi se transforma en ser “real” ante el lector. Sancho, en fin, adquiere un estatuto de héroe que se proyecta en el futuro.

Esta proyección hacia el futuro sería otra característica moderna de Sancho.

La épica miraba hacia el pasado (don Quijote) mientras Sancho desde un principio mira hacia el futuro: su decisión de seguir al hidalgo y luego de salir de nuevo con él tienen como fin mejorar su condición de vida. La muerte de don Quijote al final de la novela puede explicarse por el hecho de que Cervantes, como bien se sabe, responde al plagio de Avellaneda con su Segunda Parte del *Quijote* y al hacer morir a su protagonista caballero pone un punto final a la historia. Harry Levin dice al respecto que Cervantes “pone especial cuidado en prepararle a su héroe una muerte categórica, de forma que jamás pueda volver a ser exhumado por los vampiros del mercado” (1973:379). Una segunda lectura podría ser que Sancho se queda al final porque es él quien representa al futuro y a la mirada moderna mientras don Quijote pertenece al mundo épico que ya ha decaído, tanto en la literatura como en la sociedad. Sancho nace como personaje híbrido al principio: es el escudero de don Quijote y por lo tanto pertenece al mundo caballeresco. Sin embargo se irá destacando de este modelo para ser un personaje con voz y carácter propios. Sancho se desconecta del mundo caballeresco antiguo para proyectarse pastor. Así Sancho deconstruye, de cierto modo, su identidad antigua para reconstruirse.

El hombre moderno es también el que tiene un ideal y cierta libertad para realizarlo: Sancho conoce este heroico impulso del ser humano con su ínsula soñada y su creador, Cervantes, le suelta las riendas para que Sancho tenga su momento de gloria.

En fin, Sancho Panza se presenta a sí mismo ante nosotros -lectores- y nos habla de las posibilidades de todo ser humano: con él aprendemos sobre nosotros mismos y descubrimos o exploramos nuestra propia humanidad.

Sancho es, para concluir, hijo de la *tradición* literaria española y de la *creación* de Cervantes pero también, y sobre todo, es la *superación* de su persona de papel. Sancho es simultáneamente persona “real” y héroe de la obra literaria cervantina (*Don Quijote, Parte I*) que hoy día sigue inspirando autores, críticos y lectores. De modo que Sancho Panza es definitivamente un personaje abierto que no dejará de ser interpretado a nueva luz.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha I*, edición de John Jay Allen, Madrid: Cátedra, 1998.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha II*, edición de John Jay Allen, Madrid: Cátedra, 1997.
-
- ALLEN, John J. *Don Quixote: hero or fool? (Part II)*, Gainesville: University Presses of Florida, 1979.
- ALONSO, Dámaso. "Sancho-Quijote, Sancho-Sancho", *Homenaje a Cervantes*, II, Valencia: Mediterráneo, 1950.
- ARISTOTLE. *Aristotle on the art of Poetry*, trad. Ingram Bywater, Oxford, 1920.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Universidad, 1987.
- , *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- , *Estética de la creación verbal*, México: Siglo veintiuno editores, 1982.
- , *Dialogisme et analyse du discours* par Jean Peytard, París: Bertrand-Lacoste, 1995.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, 1985.
- BOBES NAVES, Ma del Carmen. *El diálogo, estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos, 1992.
- , *La novela*, Madrid: Editorial Síntesis, 1993.
- BROTHERTON, John. *The "Pastor-Bobo" in the spanish theatre before the time of Lope de Vega*, Londres: Tamesis books limited, 1975.
- CARO BAROJA, Julio. *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid: Taurus, 1983.
- CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*, Madrid: Ínsula, 1966.
- CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*, edición de Nicholas Spadaccini, (prólogo al lector, pp. 91-94), Madrid: Cátedra, 1988.

- CLOSE, Anthony J. "Sancho Panza: wise fool", *Modern Language Review*, 68 (344-357), Cambridge-Londres, 1973.
- COLOMBI, María Cecilia. *Los refranes en el Quijote: texto y contexto*, Mariland: Scripta Humanística, 1989.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula, rôle du lecteur*, traducido por Myriem Bouzaher, París: Grasset, 1985.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote*, Madrid: Taurus Ediciones, 1982.
- FINE, Ruth. "Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas", *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (p.583-590, 1999), Münster: Iberoamericana, 2001.
- FINELLO, Dominik. "Sobre la genealogía rústica de Sancho Panza", *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares- 6-9 noviembre 1989, Barcelona: Anthropos, 1990.
- FLORES, R. M. *Sancho Panza through three hundred seventy-five years of continuations, imitations, and criticism, 1605-1980*, Newark: Juan de la Cuesta, 1982.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, París: Seuil, 1972.
- GREEN, Dennis Howard. *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- HATZFELD, Helmut. *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, Madrid: Revista de Filología Española, 1972.
- HENDRIX, W. S. "Sancho Panza and the comic types of the sixteenth century", *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, 2 (485-494), Madrid: Hernando, 1925.
- HERMENEGILDO, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva (pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español)*, Palma de Mallorca: Oro Viejo, 1995.

- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles: Pierre Madariaga, 1985.
- LEVIN, Harry. "Cervantes, el quijotismo y la posteridad" (377-396), en *Suma Cervantina* editada por J.B. Avallé-Arce y E.C. Riley, Londres: Tamesis books, 1973.
- LLULL, Ramón. *Libro de la orden de caballería*, Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- MANCING, Howard. *The Chivalric World of Don Quijote (style, structure and narrative technique)*, Columbia: University of Missouri Press, 1982.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid: Gredos, 1973.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. *El Quijote en ciernes (los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual)*, Torino: Edizioni dell'Orso, 1990.
- MOLHO, Mauricio. *Cervantes, raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976.
- MONER, Michel. *Cervantés conteur, écrits et paroles*, Madrid: Casa de Velázquez, 1989.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco. *Nuevas meditaciones del "Quijote"*, Madrid: Gredos, 1976.
- MURILLO, Luis Andrés. *Bibliografía fundamental*, Madrid: Clásicos Castalia, 1978.
- ORTEGA y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- PAZ GAGO, José María. *Semiótica del Quijote (teoría y práctica de la ficción narrativa)*, Amsterdam: Rodopi Ediciones, 1995.
- PREDMORE, Richard L. *El mundo del "Quijote"*, Madrid: Ínsula, 1958.
- REDONDO, Agustín. "Tradición carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula de Barataria en el 'Quijote'", *Bulletin Hispanique*, 80 (39-70), 1978.

- REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid: Gredos, 1989.
- REYRE, Dominique. *Dictionnaire des noms des personnages du Don Quichotte de Cervantés*, Paris: Éditions Hispaniques, 1980.
- RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española II*, Barcelona: Editorial Crítica, 1980.
- RILEY, E.C. *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus, 1966.
- ROSENBLAT, Ángel. *La lengua del "Quijote"*, Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- SEGRE, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- SELDEN, Raman. *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona: Editorial Ariel, 1996.
- SLETSJÖE, Leif. *Sancho Panza hombre de bien*, Madrid: Ínsula, 1961.
- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*, Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.
- URBINA, Eduardo. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona: Editorial Anthropos, 1991.
- , "Sancho Panza a nueva luz: ¿tipo folklórico o personaje literario?", *Anales cervantinos*, tomo XX (93-101), Madrid: 1982.
- , *Principios y fines del Quijote*, Maryland: Scripta Humanística, 1990.
- VARO, Carlos. *Génesis y evolución del "Quijote"*, Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.
- WILLIAMSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías (presentación de Mario Vargas Llosa)*, Madrid: Taurus, 1991.
- , *Cervantes and the modernists. The question of influence*, Londres: Tamesis, 1994.

APÉNDICES

1. El esquema de Dominique Reyre acerca del nombre *Sancho*.
2. La necesidad de Sancho Panza
3. Sancho y su cultura popular: refranes
4. Sancho y su glotonería
5. El cariño de Sancho por su asno
6. Autenticidad de Sancho Panza

Apéndice 1

LA DOUBLE SIGNIFICATION DU PRÉNOM SANCHO

Connotations positives:

Sancho, le Saint

Connotations négatives:

Sancho, le Sot

Etymologie.

COVARRUBIAS : Sancho, de Santius (Annalium de Cornelio Tacito libro 6 : «Et sorori eius Santiae aqua et igni interdictum ».

Santius : le plus saint.

CORREAS : (ed. Combet, p.41)

«Salió de Sanctus como pecho de pectus».

Histoire.

Sancho, nombre de los reyes de Castilla :

Sancho I (929).

Sancho II (1065).

Sancho III (1125).

Sancho IV (1284).

Parémiologie. (CORREAS)
p.505)

«Al buen callar llaman Sancho».

Sancho por Santo, sano y bueno...

Algunos porque no entienden el *misterio de Sancho*, dicen «Al buen Callar llaman Sancho» pero no es menester mudar la lectura antigua, sino saber que Sancho es nombre propio por otra parte significa Santo.

«Lo que piensa Sancho, sábelo el diablo».

«Quien a Sancho haya de enganar mucho a de estudiar o por nacer esta» (1).

Parémiologie (CORREAS,

«Topado ha Sancho con su asno»; «Hallado ha Sancho su rocín» (MONTOTO, p.41). (con que se explica que uno halla otro semejante a él y a su genio).

«Muera Sancho y muera harto» (MONTOTO, p.43).

«Es un Sancho abarca (dicese del avariento que todo lo que quiere por sí» (MONTOTO, p.40)

“Es un Sancho aprieta” (MONTOTO, p.41).

“ Revienta Sancho de hidalgo” id. ibid.

Léxicologie.

“Sancho ha acabado por ser el nombre del cochino, valor que sobrevive en el chancho hispanoamericano” (M.MOLHO, p.252).

(1) Proverbes cités par M. Molho, p. 252.

Apéndice 2

LA NECEDAD DE SANCHO PANZA:

1. “[...] tengo para mí, aunque simple y pecador, que no hay encantamento alguno, sino mucho molimiento y mucha mala aventura” (I,37,449).
2. “Yo tengo por cierto y por averiguado que esta señora que se dice ser reina del gran reino Micomicón no lo es más que mi madre, porque a ser lo que ella dice, no se anduviera hociendo con alguno de los que están en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuesta” (I,46,540).
3. “Jamás llegó la sandez de Sancho a tanto, que creyese no ser verdad pura y averiguada, sin mezcla de engaño alguno, lo de haber sido manteado por personas de carne y hueso, y no por fantasmas soñadas ni imaginadas, como su señor lo creía y afirmaba” (I,46,542).
4. “No traigo nada deso [bienes materiales]- dijo Sancho-, mujer mía, aunque traigo otras cosas de más momento y consideración” (I,52,590).
5. “el vulgo tiene a vuestra merced por grandísimo loco, y a mí por no menos mentecato” (II,2,42).
6. “(Todas estas razones que aquí va diciendo Sancho son las segundas por quien dice el traductor que tiene por apócrifo este capítulo, que exceden a la capacidad de Sancho)” (II,5,65).
7. “Cada día, Sancho –dijo don Quijote-, te vas haciendo menos simple y más discreto” (II,12,109).
8. “Maguer era tonto, bien se le alcanzaba [a Sancho] que las acciones de su amo, todas o las más, eran disparates” (II,30,252).

Apéndice 3

SANCHO Y SUS REFRANES:

1. “y cada uno es hijo de sus obras [...] y algo va de Pedro a Pedro. Dígolo porque todos nos conocemos y a mí no se me ha de echar dado falso” (I,47,552)
2. “y en lo que él (Sancho) se mostraba más elegante y memorioso era en traer refranes viniesen o no viniesen a pelo de lo que trataba, como se habrá visto y se habrá notado en el discurso desta historia” (II,12,110)
3. “¡Oh! Pues si no me entienden – respondió Sancho-, no es maravilla que mis sentencias sean tenidas por disparates. Pero no importa; yo me entiendo, y sé que no he dicho muchas necedades en lo que he dicho, sino que vuesa merced, señor mío, siempre es friscal de mis dichos, y aun de mis hechos” (II,19,168-69).
4. “No más, Sancho –dijo a este punto don Quijote-. Tente en buenas y no te dejes caer, que en verdad que lo que has dicho de la muerte por tus rústicos términos es lo que pudiera decir un buen predicador” (II,20,181)
5. “Maravillárame yo, Sancho, si no mezclaras algún refrancico en tu coloquio” (II,28,245)
6. “toda esa gordura y esa personilla que tienes no es otra cosa que un costal lleno de refranes y de malicias” (II,43,347)
7. “No soy yo ahora el que ensarta refranes; que también a vuestra merced se le caen de la boca de dos en dos mejor que a mí” (II,68,537)

Apéndice 4

SANCHO PANZA, COMILÓN:

1. “Ni Sancho llevaba otro cuidado [...] sino de satisfacer su estómago con los relieves que del despojo clerical habían quedado” (I,23,283).
2. “[Sancho] no quiso entrar dentro [de la venta], aunque llegó a hora que lo pudiera y debiera hacer, por ser la del comer y llevar en deseo de gustar algo caliente, que había grandes días que todo era fiambre” (I,26,321).
3. “Todo el otro tiempo he dormido en la dura tierra, al cielo abierto, sujeto a lo que dicen inclemencias del cielo, sustentándome con rajadas de queso y mendrugos de pan, y bebiendo aguas” (II,28,243)
4. “Cuanto más que los escuderos de los caballeros andantes casi de ordinario beben agua, porque siempre andan por florestas, selvas y prados, montañas y riscos, sin hallar una misericordia de vino, si dan por ella un ojo” (II,33,284).
5. “Padecía hambre Sancho, y tal, que en su secreto maldecía el gobierno y aun a quien se le había dado; pero con su hambre y con su conserva se puso a juzgar aquel día” (II,51,409).
6. “No comía don Quijote, de puro pesaroso, ni Sancho no osaba tocar a los manjares que delante tenía, de puro comedido, y esperaba a que su señor hiciese la salva” (II,59,469).
7. “Tengo más de limpio que de goloso, y mi señor don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas, o de nueces, nos solemos pasar entrambos ocho días [...] y quienquiera que hubiere dicho que yo soy comedor aventajado y no limpio, téngase por dicho que no acierta” (II,62,494).

8. "Retiráronse, cenaron tarde y mal, bien contra la voluntad de Sancho, a quien se le representaban las estrechezas de la andante caballería usadas en las selvas y en los montes" (II,67,535).

Apéndice 5

SANCHO Y SU ASNO:

1. "Seguíale Sancho a pie, llevando, como tenía de costumbre, del cabestro a su jumento, perpetuo compañero de sus prósperas y adversas fortunas" (I,20,253)
2. "Ni la ambición te inquieta, ni la pompa vana del mundo te fatiga, pues los límites de tus deseos no se estienden a más que a pensar tu jumento" (II,20,172)
3. "Y le suplicó (a la duquesa) le hiciese merced de que se tuviese buena cuenta con su rucio, porque era la lumbrera de sus ojos" (II,33,284).
4. "y dice Cide Hamete que pocas veces vio a Sancho Panza sin ver al rucio, ni al rucio sin ver a Sancho: tal era la amistad y buena fe que entre los dos se guardaban" (II,34,287).
5. "Volvió Sancho la cabeza de cuando en cuando a mirar su asno, con cuya compañía iba tan contento, que no se trocara con el emperador de Alemaña" (II,44,351)
6. "-Venidvos acá, compañero mío y amigo mío, y conllevador de mis trabajos y miserias; cuando yo me avenía con vos y no tenía otros pensamientos que los que me daban los cuidados de remendar vuestro corpezuelo, dichasas eran mis horas, mis días y mis años; pero después que os dejé y me subí sobre las torres de la ambición y de la soberbia, se me han entrado por el alma adentro mil miserias, mil trabajos y cuatro mil desasosiegos" (II,53,428)

Apéndice 6

AUTENTICIDAD DE SANCHO:

1. "Debe de pensar el buen hombre, sin duda, que nos dormimos aquí en las pajas; pues ténganos el pie al herrar, y verá del que cosqueamos" (II,4,56)
2. "Yo, señor Sansón, no pienso granjear fama de valiente, sino del mejor y más leal escudero que jamás sirvió a caballero andante; y si mi señor don Quijote, obligado de mis muchos y buenos servicios..." (II,4,57)
3. "Sancho nació, y Sancho pienso morir" (II,4,57)
4. "Vistanme -dijo Sancho- como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido seré Sancho Panza" (II,42,339)
5. "y ándese tras de mí, por [lo] menos un año [...] Todo cualquier otro don Quijote y cualquier otro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño" (II,72,562)